279

BIBLIOTHEQUE D'HISTOIRE DE L'ART

L'ART ÉGYPTIEN

PAR

CHARLES BOREUX
CONSERVATEUR-ADJOINT AU MUSÉE DU LOUVRE





ELIE VINET

...S ET BRUXELLES
...ONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST, ÉDITEUR
—
1926

B.U. DE BORDEAUX
0BXN0010273
709.012 BOR a

PPN 010612556
suh
709.012
BOR
a
279

BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE DE L'ART

L'ART ÉGYPTIEN

PAR

CHARLES BOREUX
CONSERVATEUR-ADJOINT AU MUSÉE DU LOUVRE



FACULTÉ DES LETTRES
ARCHÉOLOGIE
DE BORDEAUX

PARIS ET BRUXELLES
LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST, ÉDITEUR

1926

L'ART ÉGYPTIEN

Jusqu'au début du dix-neuvième siècle, on comprend que les monuments égyptiens, dont il existait très peu de spécimens en Europe, aient laissé, dans l'esprit de ceux que leur étrangeté ne rebutait pas dès l'abord, l'impression d'un art assez froid et apparemment immobile ; mais aujourd'hui que ces mêmes monuments, devenus, grâce à l'immortelle découverte de Champollion, presque aussi accessibles à notre étude que les monuments grecs ou romains, sont, en tout cas, aussi familiers à notre vue, il est plus singulier que l'art égyptien apparaisse encore à tant de gens sous l'aspect d'un art compassé et toujours pareil à lui-même. Une telle conception est évidemment fausse *a priori*, puisqu'un art dont l'histoire embrasse plus de trois mille ans ne peut pas ne pas avoir évolué de quelque façon au cours d'une aussi longue période. D'où vient donc qu'il puisse sembler, cependant, à des observateurs superficiels ou insuffisamment préparés, n'avoir pas évolué du tout ?

On doit remarquer, en premier lieu, que, dès les époques les plus anciennes, il y a eu deux arts, si l'on peut dire, en Égypte : un art populaire, d'abord, d'inspiration toute profane, et qui, comme tous les arts populaires, a dû être toujours très libre et très vivant, — et aussi un art officiel, de caractère essentiellement religieux ou funéraire, et auquel ce caractère même imposait des règles beaucoup plus fixes et des formules plus rigides [1] ; or, il se trouve qu'il n'y a guère que ce dernier que nous ayons jamais l'occasion d'apprécier. Par ailleurs, si l'Égyptien ne portait sans doute pas en lui cet irrésistible penchant pour la vertu qu'on s'est plu pendant longtemps à lui attribuer, il est certain, du moins, que la nature lui avait donné le goût de la gravité majestueuse, et aussi qu'il ne comprenait l'effort créateur que discipliné par la tradition. Il aimait, d'instinct, les attitudes calmes, les gestes empreints de noblesse et de dignité ; et, d'autre part, il paraît s'être convaincu de très bonne heure qu'il y aurait danger,

1. Cette idée a été émise pour la première fois, il y a une trentaine d'années, par M. Georges Bénédite (*Une statuette de reine de la dynastie bubastite au Musée du Louvre*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, année 1896).

le plus souvent, à laisser l'artiste entièrement libre de traduire au gré de son seul caprice ces gestes et ces attitudes, et qu'il convient de lui imposer certains modes particuliers d'expression, dont l'expérience a démontré qu'ils étaient d'une plus grande vérité ou d'un effet plus heureux que les autres. Le sentiment de la grandeur est à ce point inné chez les Égyptiens qu'il caractérise déjà les œuvres les plus anciennes de leur architecture et de leur sculpture, et qu'on peut même se demander si ce n'est pas l'art naturellement sévère de ce peuple qui explique, pour une grande part, ses croyances funéraires et religieuses, au lieu de s'expliquer par elles, comme on l'admet le plus communément. De même, le souci de ne pas s'écarter d'un certain nombre de formes ou de types consacrés lui a dicté un style dont on peut dire qu'il s'est trouvé fixé du jour où il est apparu pour la première fois. A partir du moment où l'on constate l'existence d'une nation égyptienne, née de la réunion, sous un sceptre unique, des deux royaumes, jusque là demeurés distincts, du Sud et du Nord, on constate en même temps que cette nation est douée d'un génie artistique qui lui est propre, génie avant tout conservateur et ami de la règle, et qui, pour cette raison, ne subira plus, par la suite, de modifications très profondes, ni dans son fond ni dans ses moyens d'expression. On a voulu parfois rattacher telles ou telles œuvres égyptiennes à autant d'écoles provinciales, et distinguer soigneusement ces écoles d'avec celles qui florissaient dans les villes de résidences royales. Il semble qu'une telle conception soit contraire à la réalité des faits, et qu'il n'y ait jamais eu place, en Égypte, que pour une école officielle, ou, plus exactement, pour une doctrine officielle sanctionnée par la tradition, doctrine dont les artistes groupés dans les ateliers royaux étaient naturellement les interprètes les plus autorisés, parce qu'ils en étaient les représentants les plus en vue, mais dont les artisans provinciaux, à toutes les époques, devaient appliquer les préceptes, eux aussi, avec le même zèle et le même scrupule, dans la mesure de leurs moyens seulement plus réduits et de leurs talents moins éprouvés. La qualité de l'inspiration et surtout celle de l'exécution peuvent donc bien différencier les monuments égyptiens ; mais ces monuments, quelle qu'en soit la provenance, s'efforcent tous à traduire une esthétique dont on est fondé à dire que les principes essentiels en sont restés immuables, ou à peu près, pendant plus de trente siècles.

En un mot, non seulement les Égyptiens, de par leur nature même, portaient

en eux un idéal assez particulier de beauté, mais encore ils ont pris grand soin, le plus souvent, de soustraire à la fantaisie ou simplement à l'initiative individuelle les œuvres qui visaient à rendre sensible cet idéal. C'est pourquoi celles-ci présentent, d'ordinaire, un aspect général des plus caractéristiques, qui les apparente toutes les unes aux autres, et dont on comprend jusqu'à un certain point qu'il laisse parfois dans l'esprit de ceux qui seraient tentés de les juger du premier coup d'œil une impression d'uniformité et de monotonie, de même que la grandeur dont elles sont habituellement empreintes peut sembler d'abord à ces mêmes critiques un peu sévère et un peu raide. En réalité, la majesté n'entraîne pas nécessairement la froideur, et une tradition volontairement fixée n'est pas pour cela une tradition figée. Si l'on ajoute, d'ailleurs, que l'architecte, le sculpteur ou l'artisan égyptiens n'étaient liés par cette tradition qu'en ce qui concerne ce qu'on pourrait appeler le cadre de leur œuvre, et qu'il leur était loisible de se mouvoir à l'intérieur de ce cadre avec une très suffisante liberté, on voit que la prétendue immobilité de l'art égyptien se ramène, en dernière analyse, à l'observation d'un certain nombre de règles qui constituaient pour l'artiste un frein salutaire bien plutôt qu'une entrave véritable, et qui n'ont jamais, en effet, entravé de façon sérieuse son originalité. C'est ce qu'une histoire de cet art, si brièvement esquissée soit-elle, ne saurait manquer de montrer.

Quelques indications chronologiques préalables ne seront peut-être pas inutiles. Nous rappellerons donc que l'histoire de l'Égypte se divise en quatre périodes principales, savoir : l'Ancien Empire ou époque memphite (IIIe-VIe dynasties = 3000-2350 avant J.-C.) ; le Moyen Empire ou première époque thébaine (XIe-XIIe dynasties = 2000-1788) — suivi de l'invasion des Hyksos ; — le Nouvel Empire ou seconde époque thébaine (XVIIe-XXe dynasties = 1600-1100) ; enfin la basse époque, appelée souvent aussi époque saïte (XXVIe-XXXe dynasties = 663-332). — Entre le Nouvel Empire et l'époque saïte (XXIe-XXVe dynasties = 1100-663) l'Égypte est soumise à des rois d'origine étrangère ; après la conquête d'Alexandre (332), elle tombe successivement sous la domination de la Grèce (époque ptolémaïque = 332-31), puis sous celle de Rome.

L'ARCHITECTURE

C'est en présence de leur architecture que l'on comprend sans doute le mieux combien le sentiment de la grandeur était inné chez les Égyptiens. Il est possible qu'ils en soient redevables, en partie, au paysage puissant et calme dans lequel ils édifiaient leurs constructions ; plus vraisemblablement, la parfaite harmonie de ces constructions et du décor qui les entoure s'explique par le goût instinctif qui poussait les architectes à réaliser des œuvres dont la majesté fût le trait dominant. Pour faire naître cette impression de majesté, ils se sont attachés à n'employer que des formes strictement géométriques, et surtout ils ont recherché les effets de masses ; ce dernier procédé, en particulier, semble bien avoir été le principe essentiel de leur architecture, et ils l'ont appliqué, dès les plus anciennes époques, à toutes les variétés de celle-ci.

A l'architecture funéraire, d'abord. En Égypte, le culte du mort exigeait en principe deux monuments : d'une part, la chambre funéraire, qui constituait la sépulture proprement dite, et, d'autre part, la chapelle funéraire, ou, plus précisément, l'ensemble des pièces dans lesquelles étaient célébrées, ou censées l'être, les multiples cérémonies de l'offrande destinées à assurer la survie de celui qui en était l'objet. Déjà, lorsqu'il s'agissait de tombes de particuliers, le souci de séparer soigneusement la chambre — où le mort, à partir du jour des funérailles, était muré pour l'éternité — d'avec les salles de culte dont l'accès devait, au contraire, au moins à certaines dates, être laissé libre aux membres de la famille et aux prêtres, avait conduit les architectes égyptiens à ménager celles-ci au-dessus de celle-là, en avant et à l'intérieur d'énormes massifs en briques ou en pierre calcaire, élevés au-dessus du sol de la nécropole, et auxquels on donne aujourd'hui le nom de « mastabas ». Quiconque a visité, à Sakkarah, les grands mastabas de la Ve et de la VIe dynastie — le mastaba de Tî, par exemple, ou encore celui de Mérérouka, lequel ne compte pas moins de trente-deux salles — ne saurait plus jamais oublier l'effet saisissant qu'ils produisent ; mais même les mastabas de dimensions moindres,

lorsqu'ils alignaient les unes à côté des autres, en files régulières, les nobles proportions de leurs façades (pl. I), ne devaient leur céder en rien à cet égard.

L'impression laissée par les tombes royales était certainement plus grandiose encore, puisque, dans ces tombes, la distinction entre la chapelle et la chambre était réalisée au moyen d'un ensemble architectural beaucoup plus important. Ici, en effet, la chapelle, agrandie au point d'être remplacée par un véritable temple, formait une construction spéciale, accolée extérieurement à la façade orientale de la pyramide, et à laquelle on accédait par une longue chaussée couverte partant d'une autre construction bâtie sur la rive du Nil (pl. II). Et, quant à la chambre funéraire, c'était, comme l'on sait, cette pyramide elle-même. Si les mastabas des hauts fonctionnaires de l'Ancien Empire ont été visiblement élevés à l'imitation des mastabas en briques dans lesquels les rois égyptiens se faisaient ensevelir au commencement de l'époque historique, ce dernier type de sépulture royale paraît être tombé assez vite en désuétude — peut-être, précisément, parce que les particuliers se l'étaient trop facilement approprié —, et les Pharaons, à partir de la IIIe dynastie, ont remplacé le mastaba en briques par la pyramide en pierre. Celle-ci, au début, n'est encore que la réunion de plusieurs mastabas édifiés en retrait les uns au-dessus des autres, et affecte, en conséquence, cette forme en escalier dont la pyramide à degrés du roi Djosir à Sakkarah (IIIe dynastie) (pl. III) et celle du roi Snéfrou à Meidoum (commencement de la IVe dynastie) nous ont conservé de si curieux exemples. Au contraire, les successeurs immédiats de Snéfrou adoptent définitivement la véritable pyramide géométrique à parois lisses, qui va rester dorénavant, jusqu'à la fin du Moyen Empire, la tombe royale par excellence, et qui est devenue, aux yeux des peuples modernes, comme le symbole même de l'Égypte. On peut dire, en tout cas, qu'elle représente l'expression la plus parfaite de l'art de ce pays, si cet art se caractérise bien, en effet, par la recherche des proportions colossales. Ce n'est pas seulement parce que ces proportions, quand on songe que les trois grandes pyramides de Gîzeh datent de la IVe dynastie, prennent l'aspect d'une sorte de défi constructif — la plus grande, celle de Khéops (Khoufou) (pl. IV) devait mesurer autrefois près de 150 mètres de hauteur sur une longueur de côté de 230 mètres environ —; c'est aussi, et surtout, parce que ces pyramides — prodigieux amoncellement de pierres entassées au-dessus d'un caveau de quelques mètres

de haut — traduisent, bien moins encore que le désir de mettre le sarcophage d'un roi à l'abri des profanations, celui d'égaler à la majesté divine de ce roi l'énormité du monument dans lequel était dissimulée sa sépulture. Et sans doute le grand *Sphinx* de Gîzeh (pl. V), gardien silencieux de la nécropole, accroupi depuis cinq mille ans devant la seconde pyramide, est-il né, lui aussi, d'une préoccupation analogue : avant d'être pris pour l'image du dieu solaire Harmakhis, il ne visait, très probablement, qu'à symboliser par ses énormes dimensions (sa hauteur est d'une vingtaine de mètres, et sa longueur de près de soixante) la grandeur et la toute-puissance du roi Khéfren.

La XIe et la XIIe dynasties, qui marquent le début du Moyen Empire — vers l'an 2000 avant J.-C., — et qui établissent définitivement, en même temps que la puissance des rois du Sud, la suprématie de Thèbes, leur capitale, introduisent aussi ou généralisent un type de sépulture nouveau, tout à fait différent du type memphite habituel. Au mastaba succède l'hypogée, dont toute l'architecture est souterraine, chambre et salles, et qui n'émerge que par sa façade du versant de montagne dans les flancs duquel il est construit. Il semble que la nature même de ce genre de tombes et les difficultés de construction qu'elles présentaient en aient quelque peu limité les dimensions, tout au moins lorsqu'il s'agissait de particuliers ; sous le Moyen Empire, les hypogées de Beni Hasan, par exemple, — composés, en général, d'une avant-cour, d'un vestibule et d'une salle, — comme aussi, sous la XVIIIe dynastie, ceux dans lesquels se sont fait ensevelir les grands fonctionnaires de Cheikh Abd el-Kourna, — et qui ne comprennent, pour la plupart, qu'une salle à colonnes et un corridor terminé par une niche — bâtis suivant un plan beaucoup plus simplifié, produisent aussi un effet bien moins grandiose que les mastabas de la période memphite. Au contraire, les rois demeurent plus que jamais fidèles au majestueux idéal de l'âge précédent. Lorsqu'ils eurent définitivement abandonné, à partir du Nouvel Empire, la pyramide pour l'hypogée, on voit celui-ci développer, sous le rocher, comme autrefois celle-là à l'intérieur de sa maçonnerie, ses suites imposantes de corridors et de salles, sur une longueur qui, dans certaines syringes de la vallée des Rois, telles que celles de Séti Ier et de Ramsès III, peut atteindre jusqu'à une centaine de mètres. En même temps, le temple funéraire, jusque-là annexé à la tombe, se sépare complètement de cette dernière : et, du même coup, ses proportions — peut-être parce qu'elles ne sont plus

commandées par les proportions de cette tombe elle-même — deviennent plus considérables encore que celles des anciens temples funéraires memphites. La plus grande époque de l'architecture des Égyptiens, celle, en tout cas, où l'esthétique particulière à ce peuple a trouvé son mode d'expression le plus approprié et le plus complet, est certainement l'époque qui, entre 1500 et 1200 ans avant J.-C., a vu surgir, dans la plaine thébaine, ces édifices colossaux élevés par les grands monarques des XVIIIe, XIXe et XXe dynasties, à la fois pour exalter leurs dieux et pour assurer leur propre culte. L'impression de masse qu'il est impossible de ne pas ressentir devant ces temples funéraires des Thoutmôsis, des Aménophis et des Ramsès est obtenue par des moyens qui diffèrent suivant les cas. Au temple d'Hatshopsitou, à Déir el Bahri (pl. VI), elle résulte surtout de la disposition de l'édifice en trois terrasses, réunies entre elles par des rampes d'accès, et fermées, sur leur face antérieure, par des portiques qui en occupent toute la largeur. Avant que le temps ne les eût en partie dégradés, le temple funéraire consacré près de Kourna par Séti Ier au culte de son père Ramsès Ier, et surtout celui que ce même roi s'était élevé à lui-même à Abydos, en même temps qu'à six autres dieux (pl. VII) devaient produire un effet saisissant, le premier par les vastes dimensions de ses cours et de ses salles, le second par ses sept nefs conduisant, à travers deux hypostyles, jusqu'aux sept chapelles du Saint des Saints. La majesté que conserve encore, tout ruiné qu'il soit aujourd'hui, le temple funéraire de Ramsès II à Thèbes, communément désigné sous le nom de Ramesseum, tient non seulement à son grand hypostyle, composé, comme celui de Karnak, de trois nefs de hauteur inégale, mais aussi aux restes de colosses royaux gisant dans les deux premières cours, ainsi qu'aux énormes piliers osiriaques demeurés en place dans la seconde. L'impression est plus forte encore devant un autre temple funéraire, creusé en Nubie par le même Ramsès II, dans la montagne d'Abou-Simbel (pl. VIII), et qui montre devant sa façade, seule visible du dehors, quatre statues colossales du roi assis, les mains aux genoux, dans une attitude inoubliable de toute-puissance tranquille et sûre d'elle-même ; ces statues, hautes de vingt mètres, et qui sont ici sculptées dans le rocher, correspondent à celles qui étaient habituellement placées en avant des temples funéraires, et dont les *Colosses de Memnon*, lesquels gardaient ainsi autrefois le temple d'Aménophis III, constituent l'exemple le plus typique (pl. IX). Enfin le temple funéraire de Ramsès III à Medinet Habou

frappe surtout les regards par ce qui subsiste de son mur d'enceinte crénelé, d'une hauteur de quatre mètres, et par l'entrée monumentale, en forme de forteresse (pl. X), qui était ménagée dans ce mur.

Encore une fois, tous ces temples, bien qu'une très large part y fût faite au culte des différentes divinités de l'Égypte, étaient avant tout des « temples de doubles » royaux ; mais, à côté de ceux-ci, les Pharaons en ont aussi construit d'autres, exclusivement réservés au service des dieux, et qui se distinguent par le même caractère de grandeur colossale que les temples funéraires. Les plus célèbres sont les deux temples édifiés en l'honneur d'Amon à Luxor et à Karnak; nulle part on ne saisit mieux que devant ces ensembles gigantesques l'idée grandiose que les Égyptiens se faisaient de l'architecture. Le schéma du temple divin en Égypte — si on laisse de côté le type périptère, lequel paraît avoir été particulier à la XVIIIe dynastie et à l'époque ptolémaïque — comporte d'abord un énorme portail à deux tours, appelé « pylône », par lequel on pénètre dans une cour à portiques, puis un vestibule à colonnes donnant accès dans une salle hypostyle ; c'est derrière cette salle qu'était ménagé le sanctuaire où l'on conservait la barque sacrée abritant le fétiche du dieu. Dans la pratique, il est assez rare que cet ensemble, pourtant déjà imposant, d'édifices n'ait pas été complété par d'autres constructions que les rois égyptiens juxtaposaient à celles de leurs prédécesseurs, et toujours en avant de celles-ci. C'est ainsi que le temple de Luxor (pl. XI), construit par Aménophis III, sous la XVIIIe dynastie, suivant le plan habituel, a été augmenté par Ramsès II, sous la XIXe, d'une grande cour à colonnes et d'un énorme pylône flanqué de deux obélisques (l'un de ces obélisques est celui qui se dresse aujourd'hui à Paris), c'est-à-dire, en somme, d'une moitié de temple venue se surajouter au temple primitif. En ce qui concerne le temple de Karnak (pl. XII), les chiffres sont plus éloquents que n'importe quelles descriptions : comme tous les rois égyptiens, à partir de sa fondation, ont plus ou moins travaillé à l'agrandir, l'enceinte s'en développe sur près de deux kilomètres et demi de tour, et il ne comprend pas moins de dix pylônes, auxquels correspondent autant de cours ou de portiques. Le plus important de ces pylônes mesure 113 mètres de largeur sur 43 m. 50 de hauteur, et la plus grande de ces cours 103 mètres de largeur sur 84 mètres de profondeur; quant à la fameuse salle hypostyle (pl. XIII), édifiée par Séti Ier et Ramsès II entre le deuxième et le troisième pylônes, et qui ne cessera sans

doute jamais de provoquer chez ceux auxquels il est donné de l'admirer l'enthousiasme qu'elle inspirait déjà à Champollion, elle couvre une superficie de cinq mille mètres carrés, et ses dimensions atteignent 103 mètres de largeur sur 52 mètres de profondeur. Une véritable forêt de cent trente-quatre colonnes, alignées sur seize rangées, et dont les plus grandes mesurent 21 mètres de hauteur sur près de 4 mètres de diamètre, soutenait le plafond de ce gigantesque édifice, l'une des conceptions sans doute les plus hardies qu'ait jamais réalisées le génie de l'architecte.

Les grands monuments construits par les rois du Delta et sous les dynasties étrangères ayant disparu à peu près entièrement, il faut descendre jusqu'à l'époque ptolémaïque pour retrouver ce génie, demeuré toujours le même en son fond et continuant à puiser ses inspirations aux mêmes sources, mais quelque peu modifié, néanmoins, par des influences venues du dehors. Les temples élevés sous les Lagides dans l'île de Philae (pl. XIV), à Denderah (pl. XV) et à Edfou (pl. XVI) ne le cèdent guère, pour les proportions, aux grands temples de l'époque thébaine ; toutefois, et bien qu'ils soient construits suivant un plan tout à fait analogue (la différence principale consiste dans la disposition du Saint des Saints, isolé du reste de l'édifice, à Denderah et à Edfou, par des couloirs sur lesquels s'ouvrent les diverses pièces servant de chapelles-annexes ou de magasins), ces proportions, tout en gardant la même majesté, apparaissent certainement plus sobres et plus harmonieuses. Le goût égyptien pour le colossal s'est ici discipliné, en quelque sorte, au contact de la Grèce : des temples comme celui d'Edfou — dont la construction, commencée par Évergète Ier, n'a été terminée que sous Néos Dionysos, c'est-à-dire deux cents ans plus tard, et qui conserve cependant une parfaite unité de plan, — sont des plus caractéristiques à cet égard. Et peut-être est-ce à la Grèce aussi que les architectes égyptiens des dernières époques ont emprunté, sinon le type, du moins la grâce légère et souriante de ces kiosques-chapelles dont le pavillon de Trajan, à Philae, avec son portique à colonnes et ses murs d'entrecolonnement, demeure le spécimen le plus accompli et le plus séduisant (pl. XVII).

Quoi qu'il en soit, ce ne sont là que des modifications assez superficielles, en somme, et la continuité du style n'en constitue pas moins, en dernière analyse, le caractère le plus frappant de l'architecture égyptienne. D'autant plus que cette continuité ne s'observe pas seulement dans l'aspect extérieur général

et dans la distribution intérieure des monuments ; on la relève aussi à propos de certains procédés, destinés à accentuer encore cet aspect ou à rendre plus logique et plus harmonieuse cette distribution, et que les Égyptiens, pour cette raison, ont mis en œuvre à toutes les époques. L'un de ces procédés est l'emploi de la polychromie, lequel était comme imposé aux architectes, en Égypte, par la nécessité de détacher sur un ciel aux couleurs éclatantes des masses que ces couleurs mêmes auraient autrement risqué d'absorber, ou qu'elles auraient, pour le moins, désarticulées en leur enlevant tout modelé. Appliquée aux angles des murs et aux couronnements des pylônes, cette polychromie permettait d'animer, en en soulignant les contours, les différentes parties de l'édifice ; pour les immenses surfaces de ces murs et de ces pylônes eux-mêmes, on obtenait un résultat analogue au moyen des représentations, également coloriées, dont étaient décorées ces surfaces. Ici encore, ce procédé, étant donné les préoccupations auxquelles il répondait, ne pouvait manquer d'être d'un usage tout à fait général : et, de fait, les Égyptiens l'ont étendu à toutes les surfaces lisses indistinctement, aussi bien aux fûts ronds des colonnes qu'aux parois plates des murailles ; il paraît aussi, et pour la même raison, avoir été d'un usage constant, et les sanctuaires de l'ancien Empire sont déjà couverts de scènes figurées commentées par des inscriptions, comme le sont encore, près de trois mille ans plus tard, les temples de l'époque ptolémaïque. On doit noter seulement qu'il s'est produit, à ce point de vue, une évolution très nette dans la technique décorative des artistes égyptiens. Aux plus anciennes époques, les thèmes développés par les représentations murales sont différents suivant qu'il s'agit de la partie du temple accessible au public, ou bien, au contraire, de celle qui était réservée aux seuls personnages ayant le droit d'offrir le sacrifice — ou, pour employer l'expression consacrée, de « contempler la majesté du dieu », — c'est-à-dire au roi et aux prêtres. Sur l'extérieur des murs du temple, comme aussi sur les pylônes et dans les cours, les scènes représentées se rapportent à des sujets profanes, qui célèbrent à l'envi la gloire du roi et retracent les victoires et autres événements mémorables de son règne, tandis que, dans le temple proprement dit (non seulement dans le sanctuaire, mais encore dans le pronaos et dans les hypostyles), les représentations offrent un caractère exclusivement religieux, et montrent le roi dans ses rapports avec le dieu, protégé par celui-ci ou accomplissant devant lui les multiples cérémonies de l'offrande. La décora-

tion de tous les grands temples de l'époque thébaine — des temples funéraires aussi bien que des temples divins — est conçue d'après cette formule ; à partir de l'époque ptolémaïque, au contraire, les représentations profanes disparaissent complètement, et le temple tout entier n'est plus décoré que de scènes religieuses.

La persistance de certains types de supports constitue enfin, avec la polychromie et l'illustration murale, l'un des traits les plus caractéristiques des monuments égyptiens. Il est vrai que quelques autres de ces types, par contre, n'ont connu que des vogues intermittentes ; c'est le cas, par exemple, pour les colonnes au chapiteau formé d'un faisceau de palmes, qu'on relève déjà dans les temples funéraires des rois de la Ve dynastie, et qui soutiennent encore, sous les Ptolémées, l'hypostyle du temple d'Horus à Edfou, mais qui paraissent cependant n'avoir jamais joué qu'un rôle assez effacé dans l'architecture égyptienne ; et c'est le cas aussi — bien qu'on leur ait attribué pendant longtemps une importance considérable, jusqu'à vouloir qu'ils eussent, par leur seule évolution, donné naissance à la colonne — pour ces piliers polygonaux à huit, douze et seize pans, dont les modèles les plus typiques se trouvent au tombeau de Ptahhotep à Sakkarah (Ve dynastie) et dans celui de Khnoumhotep à Beni Hasan (XIIe dynastie). L'analogie que les supports de ce dernier hypogée présentent avec les colonnes doriques leur avait fait donner autrefois par Champollion le nom de colonnes « protodoriques », encore qu'il soit impossible, en réalité, de tirer aucune conclusion sérieuse de ressemblances de ce genre ; ces piliers polygonaux, en tout cas, ne se rencontrent plus après la XVIIIe dynastie.

Au contraire, les deux principaux types de supports empruntés au règne végétal semblent avoir constamment joui en Égypte d'une faveur particulière. Le premier est la colonne dite *lotiforme*, dont le fût est toujours fasciculé (c'est-à-dire formé par le réunion de plusieurs tiges serrées au moyen de liens à leur partie supérieure) et dont le chapiteau se compose de plusieurs fleurs figurées presque invariablement en bouton, d'où le nom de *chapiteau fermé* sous lequel il est communément désigné. On admet, d'ordinaire. que ces fleurs représentent des lotus, mais il est à présumer qu'il faut bien, plutôt y voir, dans la majorité des cas, des ombelles de papyrus repliées : aussi bien, la souple tige du lotus paraît assez mal indiquée pour avoir servi de modèle à un support

en pierre, tandis que le papyrus (*cyperus papyrus*), naturellement plus haut et plus résistant, convient beaucoup mieux pour ce rôle. Quoi qu'il en soit, la colonne dite lotiforme — dont l'exemple le plus ancien à la fois et le plus indiscutable est fourni par le mastaba de Ptahshepses à Abousir (Ve dynastie) — a cédé la place, après le Moyen Empire, à la colonne *papyriforme*, laquelle existait déjà, elle aussi, sous l'Ancien Empire, puisqu'on la relève dans le temple funéraire de Né-user-ré à Abousir (Ve dynastie), mais dont l'usage s'est généralisé surtout, semble-t-il, à partir de la XVIIIe dynastie. Il faut ajouter que, jusqu'à cette époque, la colonne papyriforme se présente exclusivement, tout comme la colonne dite lotiforme, sous la forme fasciculée à chapiteau fermé (une colonne papyriforme à fût simple et chapiteau ouvert vient d'être découverte tout récemment dans la chapelle d'un tombeau de la IIIe dynastie, mais cet exemple est jusqu'à présent unique), en sorte que les deux types ont été et continuent à être encore trop souvent pris l'un pour l'autre. La distinction est facile à faire, en réalité, si l'on observe que les tiges composant le fût de la colonne papyriforme ont le pied étranglé et décoré de feuilles lancéolées, et aussi que, dans le chapiteau dit lotiforme, les sépales occupent toute la hauteur de la fleur, tandis qu'ils s'arrêtent au tiers ou à la moitié de cette hauteur dans le chapiteau papyriforme. Par ailleurs, on voit la colonne papyriforme, à partir de la fin de la XVIIIe dynastie, changer complètement de caractère. De fasciculé qu'il était jusque là, le fût devient lisse et se couvre d'inscriptions et de bas-reliefs; en même temps, le chapiteau ouvert, largement épanoui en forme de cloche (chapiteau *campaniform*) fait son apparition à côté du chapiteau fermé, et donne naissance à ces magnifiques colonnes dont la majesté formidable n'a jamais été surpassée, et auxquelles la colonnade de Luxor, par exemple, comme aussi la nef centrale de la salle hypostyle de Karnak sont redevables, pour une grande partie, de leur incomparable splendeur.

Aux basses époques, alors que la colonne égyptienne semble avoir perdu le souvenir de ses origines végétales, — au point que le fût, d'ordinaire, ne s'en rétrécit plus à la base — et ne joue plus que le rôle d'un support, dans le sens strict du mot, c'est ce type campaniforme qui réapparaît pourtant dans ces chapiteaux, dits composites, qui distribuent leurs motifs décoratifs en étages superposés, suivant des combinaisons aussi multiples qu'imprévues (un ouvrage

tout récent [1] a pu distinguer jusqu'à vingt-sept variétés différentes de ces chapiteaux). Si certaine que soit l'influence exercée par l'art grec sur cette dernière forme de l'architecture égyptienne, à l'aspect un peu déconcertant d'abord et presque irréel, le fait que les éléments de ces chapiteaux (abstraction faite des chapiteaux hathoriques ou à tête de Bès, qui représentent des types assez exceptionnels) continuent à être empruntés à la flore des âges précédents — tout comme ces temples de l'époque gréco-romaine eux-mêmes demeurent toujours identiques, en somme, aux sanctuaires thébains et memphites — montre de façon saisissante avec quelle rigueur la tradition, en Égypte, imposait ses lois à l'architecture ; et l'on peut déjà présumer qu'elle ne devait pas y régir moins impérieusement l'inspiration et la technique des autres arts.

1. Jéquier, *Manuel d'archéologie égyptienne : les Éléments de l'architecture*, p. 230 et suiv.

LA SCULPTURE

Elle ne les régissait pas jusqu'à les tyranniser, cependant ; l'histoire de la sculpture égyptienne prouve jusqu'à l'évidence que les artistes de la vallée du Nil ont pu, sans abdiquer leur originalité, se conformer à des lois dont on constate qu'elles étaient déjà fixées au début de cette histoire.

La preuve est même ici d'autant plus convaincante que ces lois étaient peut-être d'une application plus générale encore, sinon plus constante, que celles auxquelles obéissait déjà l'architecture. Tout d'abord, en effet, la sculpture était soumise aux règles de cette architecture elle-même, puisqu'on peut dire qu'elle faisait partie intégrante de celle-ci. Les statues que l'on plaçait dans les temples et dans les tombeaux, comme aussi les bas-reliefs que l'on sculptait sur les murs des uns ou des autres, en même temps qu'ils étaient destinés à produire un effet décoratif, jouaient le rôle de véritables éléments architecturaux et devaient, en conséquence, subordonner leur forme et leurs proportions à l'harmonie générale de l'ensemble auquel ils appartenaient. D'autre part, étant donné qu'un très grand nombre des statues et des reliefs qui nous ont été conservés figurent des dieux ou des rois, c'est-à-dire doivent être rangés dans la catégorie des œuvres à caractère officiel, on comprend que ce caractère ait imposé aux artistes l'obligation de les exécuter d'après certaines formules consacrées. A plus forte raison en est-il de même, enfin, pour les œuvres qui répondent à des préoccupations funéraires : leur immutabilité même était le garant le plus sûr de leur efficacité. Ainsi la sculpture se trouvait emprisonnée en Égypte, plus qu'elle ne l'a jamais été sans doute dans aucun autre pays, à la fois par les sujets qui lui étaient imposés et par le cadre dans lequel il lui fallait traiter ces sujets.

Comment a-t-elle trouvé le moyen, néanmoins, d'échapper à cette monotonie qui lui a été souvent — et si injustement — reprochée ? Nous avons vu déjà qu'il y avait lieu de distinguer, à ce point de vue, l'art officiel et religieux d'avec l'art populaire et profane ; mais on peut aller plus loin encore, et soutenir que celui-là n'a jamais dû être, en dépit des apparences, plus immobile

que celui-ci. Les stèles royales de l'époque thinite sont uniquement constituées par l'un des noms du roi et par le plan de son palais ; mais la stèle du Louvre dite du Roi Serpent montre à quel point ce nom, dans certains cas, peut vraiment remplir et animer de sa seule présence l'enceinte où il est ainsi enfermé (pl. XVIII). De même, le type du roi assis et tenant appuyée sur son genou sa main droite aux doigts fermés avait été fixé dès les plus anciennes époques, puisque c'est sous cet aspect que nous apparaît déjà le roi *Khasékhem* (IIe dynastie) dans une statue en schiste conservée au Musée du Caire. Mais le *Khéfren* en diorite du même musée (IVe dynastie) (pl. XIX), qui peut passer pour le chef-d'œuvre de cette classe de monuments, prouve que les Égyptiens étaient parvenus de très bonne heure, par la perfection avec laquelle ils modelaient le visage de ces statues assises, à varier singulièrement ce type, et qu'ils savaient animer ces effigies royales au point de leur donner l'accent de la vie elle-même. Une extraordinaire impression de grandeur sereine et de puissance invincible se dégage de cette admirable figure au regard dominateur, immobilisée, dans l'attitude de dignité calme qui convient au pouvoir suprême, sur un siège dont la décoration symbolique ajoute encore à la majesté du Pharaon et fait que celui-ci semble vraiment, sur son trône, s'offrir aux adorations de ses sujets ainsi qu'un dieu sur son autel.

Cette tendance à poursuivre ainsi la personnalité de l'individu sous la généralité imposée du type — la magnifique tête en grès du roi *Didoufrî* (IVe dynastie), récemment entrée au Louvre (pl. XX), est particulièrement caractéristique à ce point de vue — apparaît plus visible peut-être encore dans les statues non royales : elle ne pouvait manquer, au surplus, d'être considérablement développée par les croyances funéraires des Égyptiens. On sait, en effet, que toutes les statues recueillies dans les tombes étaient destinées à permettre au mort — ou, plus précisément, à cette émanation de lui que les textes appellent le « ka », et qu'on a pris l'habitude, depuis Maspero, de désigner sous le nom de « double » — de se matérialiser dans une forme corporelle toutes les fois qu'il accomplissait sa « sortie au jour », c'est-à-dire lorsque l'envie le prenait de quitter son caveau funéraire et d'aller chercher, dans la chapelle, les offrandes entassées à son intention sur un autel spécial appelé table d'offrandes. Une représentation du mastaba de Méri à Sakkarah (pl. XXI) traduit de la façon à la fois la plus naïve et la plus saisissante l'idée que les

Égyptiens se faisaient de cette incarnation. On comprend, toutefois, que celle-ci avait d'autant plus chance de s'effectuer que les « statues de doubles » rappelaient davantage, par leur aspect extérieur, le mort qui venait s'y réincorporer : de là vient que ces statues — qu'on plaçait un peu partout dans la tombe, mais, de préférence, dans le *serdab*, réduit bas et presque sans issue ménagé à l'intérieur de la maçonnerie — témoignent d'un effort vers la ressemblance, ou, tout au moins, d'un souci de différenciation des modèles, qui fait de la sculpture de l'Ancien Empire comme une immense galerie de portraits. Bien que soumises invariablement à la loi dite de frontalité [1], et figurées dans un assez petit nombre de poses qui sont toujours les mêmes, le visage de toutes ces effigies, que celles-ci soient taillées dans le bois ou dans la pierre, fait vite oublier, par son intense vérité d'expression, ce que leur attitude semble tout d'abord présenter de conventionnel : il y a là un répertoire d'une richesse et d'une variété incomparables, et dans lequel on est presque embarrassé de choisir les œuvres qui peuvent être considérées comme les plus caractéristiques.

Quelques-unes, cependant, sont universellement célèbres, et à bon droit. Qui n'a vu, au Louvre — sans parler du buste d'homme en calcaire peint (IVe dynastie) provenant de la collection Salt (pl. XXII) — l'admirable *Scribe accroupi* (pl. XXIII), trouvé par Mariette dans la chapelle d'une tombe de Sakkarah (Ve dynastie), et qui, le calame à la main, son papyrus largement étalé sur ses genoux, fait si visiblement effort, de son torse dressé par l'attention, et de ses yeux vifs obstinément fixés sur son maître, pour ne rien laisser échapper de ce que celui-ci est occupé à lui dicter ? L'extraordinaire impression de vie laissée par cette physionomie, qui n'est rien moins que belle, est encore accentuée ici, comme dans beaucoup d'œuvres soignées de cette époque, par la façon dont sont traités les yeux : le sculpteur les a enchâssés dans un entourage de métal, et en a rendu les diverses parties au moyen de matières différentes — pierre dure blanche, cristal de roche et bois d'ébène — reproduisant respectivement la cornée, l'iris et la pupille. A côté de ce merveilleux chef-d'œuvre — et presque sur le même plan — il faut placer un autre *Scribe*

1. Tel est le nom sous lequel on désigne le procédé, universellement employé par la statuaire antique jusqu'au ve siècle, qui consiste à distribuer symétriquement les deux moitiés de la tête et du tronc de chaque côté d'une ligne verticale passant par le milieu du corps.

écrivant, conservé au Musée du Caire (*Scribe Morgan*, pl. XXIV), et aussi un certain nombre de statues de ce même musée, qui, pour la vigueur du modelé et la profondeur de l'expression, peuvent soutenir la comparaison avec les plus belles œuvres qu'ait jamais produites l'art plastique dans aucun pays. Telles sont, par exemple, la statue du prêtre de Ptah, Ranofir, et celle du haut dignitaire Nofirou (Ve dynastie), celle qui nous montre, agenouillé sur ses jambes repliées, le « prêtre de double », Kemqed, dont la physionomie au sourire peureux et les mains croisées sur les cuisses expriment une soumission déférente véritablement prise sur le vif (pl. XXV) —, enfin, et surtout, les deux célèbres statues assises du prince Rahotep et de sa femme Nofrit (pl. XXVI), découvertes par Daninos Pacha, en 1871, dans un des mastabas voisins de la pyramide de Meidoum, et qui sont tellement saisissantes que le fellah qui pénétra le premier dans la chambre où elles étaient placées en ressortit précipitamment, ayant cru tout d'abord se trouver en présence d'êtres vivants qui le regardaient fixement. Si l'on songe que ces deux statues datent de la fin de la IIIe dynastie ou du commencement de la IVe, on demeure confondu devant l'extraordinaire réalisme de ces plus anciens artistes égyptiens, qui étaient ainsi parvenus, près de trente siècles avant notre ère, à obtenir des effets aussi prodigieux par les moyens les plus simples. Et la même admiration étonnée s'impose devant quelques-unes des œuvres en bois que ces mêmes artistes ont réalisées à une époque à peine plus rapprochée de nous, telles que le *Perhernofrit* du Musée de Berlin, et surtout la statue trouvée dans le tombeau d'un certain Kaaper, à Sakkarah, statue qui, sous le nom de *Cheikh el Beled* (c'est-à-dire *Le Maire du village*) par lequel elle est universellement désignée, constitue sans doute l'un des monuments les plus précieux que possède le Musée du Caire (pl. XXVII). On a longtemps admis qu'elle représentait l'un des contremaîtres préposés à la surveillance des travaux de la pyramide de Khéops ; en tout cas, ce personnage imposant, à la grosse figure ronde et placide où se laisse deviner néanmoins l'habitude du commandement, rappelle si fortement, avec son crâne protubérant et son ventre adipeux, certains des types que l'on rencontre encore dans l'Égypte d'aujourd'hui, que les fouilleurs de Mariette furent très frappés, lorsqu'ils le découvrirent, de la ressemblance qu'il offrait avec le maire de leur village, et l'affublèrent immédiatement de l'appellation pittoresque qu'il a toujours conservée par la suite.

Ce réalisme qui donne tant d'accent aux sculptures en ronde-bosse de l'Ancien Empire se retrouve, à peine moins marqué, dans les bas-reliefs de cette même époque. Ceux-ci, au surplus, correspondaient à des idées funéraires tout à fait analogues à celles par lesquelles s'expliquent les statues de doubles : il ne suffisait pas, en effet, que le mort se fût réincorporé dans ces statues, il fallait encore que l'activité qui lui avait été ainsi rendue trouvât à s'exercer dans des conditions analogues à celles où elle s'était exercée pendant qu'il était sur la terre. Les Égyptiens ont donc été amenés à couvrir les murs de la chapelle funéraire d'une série de scènes figurées qui n'étaient pas seulement destinées à la décoration de la tombe, mais qui tendaient, avant tout, à replacer en quelque sorte le mort dans le cadre où il avait accoutumé d'évoluer de son vivant. Ici encore, par conséquent, les mêmes raisons qui mettaient la statuaire funéraire sous la dépendance de l'architecture y mettaient aussi les bas-reliefs, auxquels elles imposaient une place, des proportions et jusqu'à des sujets toujours les mêmes. De fait, si le répertoire des thèmes illustrés par ces bas-reliefs est extrêmement vaste (il ne pouvait procurer au mort les avantages que celui-ci en attendait qu'à la condition de reproduire pour lui tout ce dont son « ka » pouvait avoir besoin), ces thèmes eux-mêmes, en revanche, sont développés suivant des formules quasi immuables, et qui sembleraient d'abord devoir ôter toute vie à ces représentations de l'existence journalière des Égyptiens, si précieuses, d'ailleurs, que ces représentations puissent être pour nous à d'autre égards. Quand on étudie celles-ci de plus près, cependant, on s'aperçoit très vite que leur immutabilité — comme on l'observait déjà pour les statues — est plus apparente que réelle, et qu'elle intéresse le fond beaucoup plus que la forme. Non que dans toutes ces scènes qu'on figurait sur les parois de la chapelle et qui convergeaient vers le mur du fond (ce dernier étant occupé par la « stèle » ou fausse porte », « laquelle marquait la séparation de la chapelle et de la chambre), on ne trouve un très grand nombre de détails indéfiniment répétés, et répétés de façon identique ; mais on en trouve habituellement aussi un très grand nombre d'autres, amusants ou simplement pittoresques, qui sont visiblement dus à la seule inspiration des artistes égyptiens. Une singulière liberté, souvent même une fantaisie charmante animent ces représentations des mastabas, qui font aujourd'hui défiler devant nous, comme jadis devant le mort, les tableaux les plus divers. Nous assistons ainsi, par exemple, aux travaux successifs de la

moisson, depuis les semailles jusqu'à la récolte, ou bien nous accompagnons le défunt dans ses promenades en barque sur le Nil, comme dans les expéditions de pêche et de chasse qu'il conduisait, debout dans son canot de papyrus, sur les marais ou les canaux : il suffit d'avoir une fois visité, à Gîzeh et à Sakkarah, les grands mastabas de la IVe et de la Ve dynasties, en particulier ceux de Ptahhotep et de Tî, pour se rendre compte de la richesse et de l'infinie variété que comporte le bas-relief memphite, en dépit de sa fixité et de sa monotonie apparentes.

L'étude des quelques bas-reliefs en bois qui nous ont été conservés de la même période — tels que les admirables panneaux de Hesi, du Musée du Caire (pl. XXVIII *a*) — comme aussi celle des rares spécimens qui représentent pour nous la peinture de l'Ancien Empire (ils se réduisent surtout, comme l'on sait, aux fameuses *Oies* de ce même musée provenant d'un mastaba de Meidoum (pl. XXVIII *b*) conduiraient à des conclusions analogues, et montreraient que toutes les branches de l'art, à cette époque, se ressentent plus ou moins fortement du goût qui portait alors les Égyptiens vers le réalisme expressif. On a prétendu parfois que le style né de ce réalisme était particulier aux dynasties memphites, et qu'à partir du Moyen Empire, c'est-à-dire, lorsque les princes du Sud, après la période d'anarchie des VIIe-X^e^ dynasties, eurent triomphé des rois héracléopolitains, successeurs dégénérés des grands pharaons memphites, et jeté, sous la XIe dynastie, les bases de cette puissance thébaine déjà parvenue à un si grand développement sous la XIIe, le vieux naturalisme égyptien s'était quelque peu adouci sous des influences nouvelles. Il est certain que les statues de Senousrit Ier qui étaient placées, à Licht, dans le temple funéraire de la pyramide de ce roi, et qui sont si comparables, par l'attitude générale, à la statue de Khéfren, diffèrent considérablement de celle-ci par l'expression du visage, d'un calme ici très « humanisé » et d'où la majesté a presque disparu. Mais de semblables exemples demeurent assez exceptionnels, jusqu'ici, dans l'histoire de la sculpture royale de la XIIe dynastie. Même la statue de bois trouvée à Dahchour, dans le tombeau du roi Hor dont elle figure le « double », bien qu'elle soit d'un style beaucoup plus élancé et élégant que les statues memphites, n'en continue pas moins, pour la noblesse et la gravité de la physionomie, les solides traditions de celles-ci ; et quant aux autres effigies des pharaons de la XIIe dynastie, elles se distinguent, en général, par

un caractère de grandeur puissante et rude qui les rattache directement aux œuvres les plus typiques de l'Ancien Empire. Il est déjà assez significatif, à ce point de vue, qu'on voie apparaître pour la première fois, à l'époque thébaine, ces énormes statues de rois qui, comme les colosses de Sénousrit III que nous a rendus la cachette de Karnak, mesurent plusieurs mètres de hauteur ; ces colosses eux-mêmes, toutefois, ainsi qu'on peut en juger par l'admirable tête de l'un d'entre eux (pl. XXIX), prouvent que ce n'est pas seulement en amplifiant de façon démesurée les proportions de leurs modèles que les sculpteurs du Moyen Empire s'efforçaient de suggérer l'idée de la majesté royale, mais qu'à l'exemple de leurs prédécesseurs ils savaient exprimer cette majesté par l'air de dignité souveraine qu'ils donnaient au visage de leurs statues. Seulement, cette dignité, si elle continue à ennoblir les traits des pharaons jusqu'à les diviniser, apparaît ici moins calme que sous la IVe dynastie et présente quelque chose de dramatique et de tourmenté. Les statues de Sénousrit III recueillies à Déir el Bahri dans le temple funéraire de Mentouhotep IV, et surtout la statue d'Amenemhât III provenant de la cachette de Karnak (pl. XXX) sont des plus convaincantes à cet égard ; la dernière, en particulier — avec sa rude figure où la saillie des pommettes accentue les poches des yeux et dont la bouche aux coins retombants a l'air de se tendre, dans un rictus menaçant, sur la mâchoire puissante fortement projetée en avant — atteste éloquemment la persistance, dans la statuaire de la première époque thébaine, du réalisme memphite, porté ici à ses conséquences extrêmes et développé jusqu'à la brutalité. Qu'il y ait là une des caractéristiques de l'art de la XIIe dynastie, c'est ce que montrent, d'ailleurs, un certain nombre d'autres têtes royales datant de la même période, une tête entrée tout récemment au Louvre, par exemple, et aussi la très belle tête de roi conservée à la Glyptothèque Ny-Carlsberg à Copenhague. Aussi faut-il, croyons-nous, attribuer également à cette époque — bien qu'on ait voulu parfois les faire remonter à une date beaucoup plus ancienne — les singuliers monuments découverts par Mariette au cours de ses fouilles de Tanis et qui avaient été rapportés, tout d'abord, aux règnes des conquérants Hyksos, en particulier ce *Sphinx* si curieux (pl. XXXI) dont le masque tourmenté évoque étrangement, en dépit de la crinière touffue dans laquelle il est comme encadré, les traits de Sénousrit III et d'Amenemhât III : sphinx et statues ne font que

traduire une seule et même esthétique, laquelle n'est, en somme, qu'une exagération, ou, en tout cas, un aboutissement logique du réalisme sévère de l'Ancien Empire.

Mais, en même temps, la XIIe dynastie marque aussi l'époque où l'on constate que ce réalisme, dans bien des cas, commence à se styliser en s'idéalisant. Une très émouvante statue d'Amenemhât III (pl. XXXII), découverte en 1895 près de la pyramide d'Hawara, et tout à fait différente de celle de Karnak, exprime cette tendance nouvelle sous une forme particulièrement heureuse. La physionomie du roi conserve toujours le même caractère de dignité grave, mais cette gravité n'offre plus rien de rude : le regard est plus adouci, les joues plus pleines, et l'arc de la bouche s'est comme détendu ; tous les détails expressifs, en un mot, sont ici fondus de la façon la plus harmonieuse et laissent, pour la première fois peut-être, cette complète impression de beauté apaisée qui va devenir de plus en plus caractéristique, aux âges suivants, des œuvres de la sculpture égyptienne. C'est elle qui se dégage invinciblement déjà de quelques-unes des meilleures statues de particuliers du premier Empire thébain, par exemple, celle du personnage assis, enveloppé dans un grand manteau, exposée au Musée de Berlin, et surtout, au Musée du Louvre, la statue du « chef des prophètes » Amenemhâtankh (pl. XXXIII), représenté debout, les bras collés au corps, ses deux mains posées à plat sur la longue jupe qui laisse seulement à nu le haut de son torse ; il y a dans ces visages très simplifiés, dont la sévérité s'éclaire d'un demi-sourire, un parti pris de stylisation qui paraît bien correspondre à une tradition définitivement fixée.

Par ailleurs, l'*Amenemhâtankh* du Louvre est visiblement inspiré d'un *Amenemhât III* en granit noir du Musée de Berlin, et cette habitude de donner ainsi aux particuliers des traits rappelant plus ou moins ceux du souverain régnant constitue encore une particularité qu'on observe assez communément par la suite. Tout autant que la stylisation par laquelle on voit les sculpteurs (non seulement les sculpteurs en ronde-bosse, mais aussi les autres, ainsi que le montrent tels bas-reliefs, d'une facture déjà toute classique, datant du règne de Sénousrit Ier) s'engager, dès l'époque du Moyen Empire, dans la voie de l'idéalisme, ce souci d'unification des types iconographiques n'a pas peu contribué à conférer à l'art égyptien, à partir de la seconde époque thébaine, un caractère de généralité qui l'a élevé assez vite à la dignité d'un art vérita-

blement national. Au surplus, l'évolution historique du pays a singulièrement favorisé, dans cette circonstance, son évolution artistique. Nous atteignons ici le moment où l'Égypte, après avoir été obligée de subir, pendant une assez longue période, la domination d'une race conquérante venue d'Asie, était parvenue, au commencement de la XVIIe dynastie (xvie siècle avant J.-C.), à recouvrer son indépendance et à refaire son unité. On comprend que l'expulsion définitive de ces étrangers — appelés Hyksos — obtenue sans doute au prix de longs et multiples efforts, ait à la fois puissamment réveillé dans le pays l'idée nationale et inspiré aux Égyptiens un vif loyalisme à l'égard des rois libérateurs et de leurs successeurs immédiats. C'est en s'appuyant sur ces deux sentiments que les Pharaons de la XVIIIe dynastie ont pu amener l'Égypte à un degré de prospérité et de grandeur où elle ne devait plus jamais s'élever par la suite ; et cette grandeur, à son tour, née de l'unification politique réalisée par un pouvoir central tout-puissant, a donné naissance à un art qui en est l'expression complète et fidèle, puisque lui-même ne fait que fondre, de son côté, dans l'harmonieux ensemble d'une esthétique universellement reconnue désormais, les diverses tendances éparses jusque-là dans les œuvres des âges précédents. Ainsi s'est formé le style de la période qu'on appelle la seconde époque thébaine, dans lequel il faut voir le style véritablement classique de l'Égypte, celui qui paraît le mieux approprié, en tout cas, au génie même de la race, fait à la fois de réalisme vigoureux et d'idéalisme délicat.

Il ne s'est pas formé entièrement du premier coup, cependant, et l'on peut suivre sur les monuments de la XVIIe et de la XVIIIe dynasties la trace des étapes par lesquelles il est successivement passé. Les premières sculptures de cette époque ne traduisent encore qu'à demi les aspirations nouvelles, et l'on a pu rapprocher l'*Aménophis Ier assis* du Musée de Turin, par exemple — comme aussi certaines des effigies osiriaques de Thoutmôsis Ier à Karnak — des statues de Sénousrit Ier provenant du temple funéraire de Licht ; de telles œuvres rappellent beaucoup plus le passé qu'elles ne font présager l'avenir. Au contraire, sous Thoutmôsis III — le plus grand de tous les Pharaons égyptiens, et dont on s'expliquerait mal que le règne n'eût pas inauguré une ère nouvelle pour l'art aussi bien que pour l'histoire militaire et politique de son pays, — il semble bien que l'évolution artistique commencée dès le Moyen Empire ait été poussée, pour la première fois, jusqu'à sa conclusion logique.

Le *Thoutmôsis III marchant sur les Neuf Arcs*, aujourd'hui conservé au Musée du Caire (pl. XXXIV), est particulièrement important à ce point de vue ; c'est, en outre, l'une des plus belles pièces qui soient sorties de cette cachette du temple de Karnak d'où l'archéologue français Legrain a retiré, entre 1903 et 1905, près de sept cents statues et environ seize mille bronzes. Les Neuf Arcs figurés sur le socle du monument symbolisent les peuples étrangers que le roi a vaincus, et que ses pieds foulent de tout leur poids, avec une majestueuse tranquillité. Au réalisme qui s'efforce d'exprimer sous cette forme presque brutale l'idée de la puissance triomphante vient s'ajouter encore celui du visage, lequel, si l'on en juge par la fidélité avec laquelle sont rendus le nez long et gros et la saillie du cou sous le menton, paraît bien être traité en portrait, quoiqu'on n'y retrouve guère les traits habituellement prêtés à Thoutmôsis III. Mais, en même temps, ce réalisme est considérablement atténué par l'attitude très stylisée du corps nerveux et fin, presque démesurément allongé, et surtout par l'expression douce et à demi-souriante de la physionomie. Sous le masque du conquérant invincible, celle-ci laisse deviner le diplomate avisé et l'administrateur habile, protecteur-né de ses sujets ; nous avons bien décidément affaire ici à ce type idéalisé du pharaon égyptien, qualifié de « dieu bon » par le même protocole qui vante, en termes hyperboliques, sa vaillance et la terreur qu'il inspire à ses ennemis.

Encore une fois, c'est ce savoureux mélange d'idéalisme et de réalisme qui donne et va donner de plus en plus aux sculptures de la XVIIIe dynastie une si séduisante harmonie ; sans rien leur faire perdre de la grandeur et de la noblesse qui distinguaient les œuvres des âges antérieurs, il leur confère, par surcroît, une élégance et une grâce qui manquaient le plus souvent à celles-ci. Au surplus, ce style souple et riche, d'une perfection toute classique, vraiment digne de la grande époque à laquelle on le voit s'affirmer pleinement pour la première fois, caractérise, aussi bien que les statues des premiers Ahmessides, les statues privées de la même période ; il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur le groupe charmant, découvert dans la cachette de Karnak, qui représente l'intendant Senmout tenant blottie contre sa poitrine la petite princesse Nofirourî, fille de la reine Hatshopsitou. Même les bas-reliefs des grands sanctuaires, comme le temple funéraire de Déir el Baḥri, et aussi les scènes sculptées sur les murailles de tels ou tels des tombeaux de Cheikh abd el

Kourna — le tombeau de Rekhmara, par exemple — dans les endroits où le calcaire trop friable de la montagne thébaine ne contraignait pas les artistes à recourir, pour la décoration des hypogées, aux peintures sur enduit, témoignent d'une aisance et d'une liberté tout à fait comparables à celles des monuments en ronde-bosse. On dit assez communément que la seconde période thébaine est celle où l'on peut le mieux constater l'existence et apprécier la valeur des écoles artistiques établies dans les villes de l'Égypte autres que les grands centres politiques ou religieux ; et il semble bien, en effet, que les ateliers officiels, impuissants à assurer à eux seuls l'exécution des innombrables œuvres commandées à cette époque tant par les particuliers que par les souverain et son entourage, aient été conduits d'assez bonne heure à laisser naître ou se développer à côté d'eux-mêmes un certain nombre d'ateliers provinciaux ; mais le fait que toutes ces œuvres, quelle qu'en soit l'origine, se différencient surtout par la technique et s'apparentent visiblement, en revanche, par les qualités générales de leur style, ne peut que souligner davantage encore le « classicisme » qui caractérise si fortement, même pour les observateurs les moins prévenus, l'art de la XVIII[e] dynastie.

Le goût qui entraînait ainsi les sculpteurs de l'époque de Thoutmôsis III à poursuivre, dans leurs œuvres, une stylisation de plus en plus élégante et raffinée paraît s'être accentué encore sous les successeurs de ce roi. C'est lui qui a inspiré le charmant *Aménophis II agenouillé* du Musée du Caire, élevant devant lui une table d'offrandes sur ses deux bras repliés ; et c'est à lui aussi que nous devons quelques pièces exquises datant du règne d'Aménophis III, en particulier, la tête d'homme et le buste de femme (celui-ci d'un modelé si pur et si jeune sous la longue robe à plis) trouvés à Cheikh abd el Kourna, qui faisaient jadis partie d'un même groupe et qui, pour mutilés qu'ils soient aujourd'hui tous les deux, peuvent compter parmi les œuvres les plus délicatement évocatrices de la sculpture égyptienne. Il en va de même d'une autre statuette fragmentaire de femme (pl. XXXV), provenant également de Cheikh abd el Kourna, où elle a été découverte par R. Mond il y a une vingtaine d'années, et qui doit sans doute être rapportée à la même époque que les fragments précédents. Comme eux, en effet, elle présente ces yeux fendus en amande, et relevés obliquement vers les tempes, qui sont directement empruntés à l'iconographie traditionnelle d'Aménophis III ; et surtout le

même demi-sourire qui pare souvent d'une sorte d'attrait mystérieux les effigies de ce roi anime aussi ce visage énigmatique, au charme délicat et un peu morbide, que l'échafaudage compliqué de la perruque aux boucles en zigzag ne parvient pas à alourdir. Lorsqu'on songe qu'à la même époque les bas-reliefs de certains des hypogées de Cheikh abd el Kourna, tels que celui de Khaemhat, ne le cèdent en rien, pour la beauté et la franchise du style, aux statues royales ou civiles, on en vient à se demander si l'art égyptien n'est pas arrivé ici à son apogée, et s'il ne se trouvait pas désormais condamné à tomber dans de perpétuelles redites ou même à décliner rapidement.

En réalité, son évolution n'était pas terminée, et il lui restait encore une étape à franchir. A la mort d'Aménophis III (1370 avant J.-C.), les guerres de conquête victorieusement menées par les Ahmessides pendant près de deux cents ans, en même temps qu'elles enrichissaient de façon continue les sanctuaires du grand dieu de Thèbes Amon, avaient considérablement accru aussi l'importance des prêtres attachés à ces sanctuaires, et le sacerdoce thébain exerçait sur les actes des rois égyptiens une influence qui avait pris toutes les allures d'une tutelle. C'est sans doute pour secouer un joug devenu ou jugé intolérable qu'Aménophis IV, fils d'Aménophis III, décréta, dès les premières années de son règne, que le culte d'Amon serait aboli en Égypte et remplacé par celui du disque solaire Aton : lui-même, après avoir changé son nom — dans lequel entrait le nom d'Amon — et s'être fait appeler Akhounaton, c'est-à-dire « Splendeur du disque solaire », abandonna Thèbes avec toute sa cour, et alla fonder beaucoup plus au nord, dans le nome d'Hermopolis, une capitale nouvelle à laquelle il donna le nom d'Akhoutaton (aujourd'hui El Amarna). Il était fatal que cette révolution, pour exclusivement religieuse et politique qu'elle dut être à l'origine, exerçât son contre-coup dans d'autres domaines, et que l'art d'El Amarna, en particulier, essayât de réagir violemment contre les tendances et l'esthétique thébaines. D'autre part, puisque cette esthétique, depuis le début de la XVIII[e] dynastie, s'orientait vers une idéalisation de plus en plus raffinée, on comprend que l'esthétique amarnienne ait voulu s'affirmer, au contraire, comme une esthétique essentiellement réaliste, ne poursuivant que la vérité expressive, et capable de pousser au besoin celle-ci jusqu'à l'exagération systématique. Elle y est parvenue d'autant plus aisément que les artistes hermopolitains, dont la volonté royale

opposait ainsi brusquement les ateliers aux ateliers officiels thébains, paraissent avoir été naturellement portés à reproduire très fidèlement leurs modèles, et même (ainsi qu'on le voit déjà, sous la XII[e] dynastie, par certaines des tombes de Meir) à traiter parfois ceux-ci presque en caricatures. Mais c'est avant tout l'acharnement apporté par Akhounaton à prendre en toutes choses exactement le contre-pied de ses prédécesseurs qui a entraîné la sculpture égyptienne de cette époque dans la voie du naturalisme le plus outrancier, naturalisme dont les hardiesses voulues donnent aux œuvres d'El Amarna un caractère tout à fait à part, et qui apparaît même assez déroutant au premier abord.

Une distinction est ici nécessaire, toutefois, car le réalisme amarnien a produit des résultats assez différents suivant qu'il était appliqué à des bas-reliefs ou à des statues. Dans le premier cas, ces résultats ont été particulièrement sensibles. Les bas-reliefs qui décorent les tombes construites à El Amarna pour les hauts fonctionnaires de la cour d'Aménophis IV sont toujours comparables aux bas-reliefs memphites ou thébains par la façon traditionnelle dont les scènes y sont distribuées en registres superposés ; mais ces scènes, au lieu de se borner, comme par le passé, à développer à satiété le thème de l'offrande, et à nous suggérer, par ce moyen, l'idée de la vie égyptienne, plutôt que de retracer celle-ci à proprement parler, nous font directement assister, désormais, aux divers incidents de cette vie elle-même. Il est vrai que ces incidents se rapportent régulièrement à des circonstances dans lesquelles c'est le roi qui joue le rôle principal : du haut du balcon de son palais, il donne des parures d'or à l'un de ses grands dignitaires pour le récompenser ; ou bien il se rend en voiture, suivi de la reine et de ses filles, au temple où celui-ci exerçait la charge de grand-prêtre. L'existence que nous dépeignent les bas-reliefs d'El Amarna se déroule donc dans un cadre quelque peu limité ; mais l'artiste n'en a pas moins réussi à la présenter sous un aspect des plus variés, parce qu'il en a traité les épisodes avec le réalisme le plus familier, se plaisant à agrémenter son sujet d'une foule de détails pittoresques, plaçant, à côté du souverain qui distribue les colliers d'or, de jeunes princesses qui, se croyant visiblement à un spectacle, jettent, elles aussi, des bijoux au récipiendaire avec des gestes amusés, — ou bien nous montrant le brouhaha provoqué par le passage du roi et de son escorte, celle-ci étant composée à la fois de serviteurs qui courent ventre à terre derrière le char, et de soldats qui s'efforcent, au contraire, de

suivre le train sans trop se départir de l'attitude correcte qui convient à des porte-étendards. Il y a là une liberté et une familiarité que l'art égyptien n'avait jamais poussées à ce point, et qui donnent à toutes ces scènes un charme et une saveur incomparables. On retrouve l'une et l'autre, au surplus, et bien qu'elles y soient peut-être plus inattendues encore, dans celles qui ont pour seuls acteurs Akhounaton et les membres de sa famille. Il est assez singulier déjà qu'un roi égyptien se soit ainsi fait représenter dans l'intimité de sa vie privée ; mais la simplicité, pour ne pas dire la bonhomie, avec laquelle sont traités ces tableaux d'intérieur est plus extraordinaire encore. Tantôt Akhounaton, assis sur un siège bas qui n'a vraiment rien d'un trône, joue avec l'une de ses filles qu'il fait sauter dans ses bras et qu'il embrasse tendrement (pl. XXXVI) ; tantôt c'est sa femme qu'il tient assise sur ses genoux ; ou bien nous assistons aux jeux enfantins de deux de ses filles, qui prennent leurs ébats dans le harem. Fond et forme, tout est ici entièrement nouveau, et cette nouveauté même, dans sa hardiesse, apparaît infiniment séduisante.

L'effet en est malheureusement quelque peu gâté par l'étrange anatomie des personnages. Ce n'est pas seulement leur caractère maladif qui donne à ceux-ci un aspect anormal et déplaisant ; en ce qui concerne Akhounaton, en particulier, si l'on ne peut se défendre tout d'abord d'une certaine répulsion devant ce visage décharné au regard à demi-éteint, en présence de ce front fuyant et de ce menton exagérément pointu qui semble s'affaisser sous le poids de la mâchoire, on est choqué bien plus encore par la forme presque caricaturale du ventre ballonné et retombant, et par le développement exagéré des cuisses : il y a là une déformation systématique et comme un parti pris d'enlaidissement du modèle d'autant plus curieux qu'on les relève également dans les portraits de la femme et des filles du roi (ces dernières présentent ordinairement des crânes en calebasse qui, s'ils ne figurent pas un type spécial de coiffure, sont de purs crânes d'hydrocéphales), et aussi que les premiers monuments du règne d'Aménophis IV — lesquels datent d'une époque où ce roi était encore un adolescent — ne le cèdent en rien, à cet égard, aux monuments d'époque postérieure. On a très ingénieusement essayé d'expliquer cette singularité par un sentiment de fanatisme religieux qui aurait incité Akhounaton à s'enlaidir et à enlaidir les siens, afin de s'humilier et de les humilier davantage devant la divinité, à laquelle ses prédécesseurs avaient, au

contraire, toujours cherché à s'égaler. Force est bien de constater, en tout cas, l'influence que cette esthétique très particulière, quel que soit le motif qui l'ait inspirée, a exercée sur l'art d'El Amarna. Les statues elles-mêmes s'en ressentent parfois aussi bien que les bas-reliefs ; et telles œuvres — comme le groupe inachevé du Musée du Caire qui nous montre Aménophis IV embrassant une de ses filles assise sur ses genoux — offrent ces mêmes déformations intentionnelles qui sont si caractéristiques des scènes figurées sur les murailles des tombeaux amarniens.

Il faut convenir, néanmoins, que, d'une façon générale, ces déformations paraissent moins systématiquement poursuivies et sont moins accentuées dans les sculptures en ronde-bosse que dans les bas-reliefs. Toute exagération n'a pas disparu, sans doute, des statues royales de cette époque, lesquelles expriment toujours, elles aussi, l'énigmatique personnalité d'Akhounaton sous un aspect un peu déconcertant ; d'ordinaire, cependant, elles l'expriment par des moyens plus sobres, et qui trahissent surtout la préoccupation de traiter le modèle en portrait. Doit-on voir, ici encore, une preuve de cet effort vers le réalisme dont Aménophis IV, par réaction contre l'idéalisme thébain, avait voulu faire la règle et le but de l'art ? Rien n'est moins probable. On ne saurait perdre de vue, en effet, lorsqu'on parle de la révolution tentée par les rois hérétiques, que cette révolution, dirigée avant tout contre la religion et, à travers celle-ci, contre l'art religieux de l'Égypte, n'a pas dû influer bien profondément sur l'art profane. Jamais, semble-t-il, la distinction entre l'un et l'autre n'est apparue plus clairement que pendant cette période. Aménophis IV a bien pu, en imposant sa volonté royale aux ateliers officiels, amener ceux-ci à s'inspirer, pour la décoration des hypogées amarniens, d'une esthétique entièrement nouvelle ; qu'il ait même pu les y amener du jour au lendemain, c'est ce que montre, à Cheikh abd el Kourna, cette si curieuse tombe d'un de ses vizirs, nommé Ramosé, dont les bas-reliefs, exécutés les uns avant, et les autres après le moment où le roi avait abandonné Thèbes, ont été traités, ceux-là dans le style traditionnel, ceux-ci, au contraire, suivant les formules nouvelles. Toutefois, à côté des ateliers ainsi spécialisés dans la production d'œuvres d'un caractère funéraire ou religieux, il y avait certainement des ateliers civils, dont beaucoup s'étaient sans doute installés à El Amarna en même temps qu'Aménophis IV, et d'où devaient sortir sans relâche quantité

d'œuvres profanes destinées à l'embellissement de la nouvelle capitale. Les fouilles conduites méthodiquement depuis une quinzaine d'années sur le site d'El Amarna ont précisément mis à jour les vestiges de deux de ces ateliers et nous ont rendu quelques-unes des œuvres exécutées par ceux-ci, en particulier un admirable buste de la reine Nofirtiti, passé d'Égypte en Allemagne pendant la dernière guerre, et exposé depuis quelques années au Musée de Berlin (pl. XXXVII), œuvre à laquelle on ne peut guère comparer que le magnifique buste d'Akhounaton lui-même, entré en 1905 dans le département égyptien du Musée du Louvre, dont il constitue l'une des pièces capitales (p. XXXVIII). Ces deux monuments, outre qu'ils sont d'une extraordinaire beauté, présentent une importance exceptionnelle, non seulement pour l'iconographie du roi et de la reine, mais aussi pour l'histoire de l'art amarnien, si mal connue de nous encoreet si obscure. Ils prouvent, en effet, que l'enlaidissement du type royal qu'on observe dans les bas-reliefs des hypogées répondait bien, décidément, à des préoccupations d'ordre purement politique et religieux, mais que la sculpture profane n'a jamais dû en tenir bien sérieusement compte. Si le réalisme des deux bustes du Louvre et de Berlin semble aller plus loin que le réalisme habituel des statues exécutées d'après les règles du canon laïque, c'est seulement, sans doute, parce que les modèles eux-mêmes y prêtaient davantage, et l'on ne voit pas que l'esthétique amarnienne, ailleurs si novatrice, ait ici influencé l'artiste d'une façon bien sensible.

On voit beaucoup mieux, en revanche, ce dont celui-ci est redevable à l'esthétique traditionnelle de ses prédécesseurs thébains. Au reste, outre que la révolution atonienne a été de trop courte durée pour laisser aux ateliers civils le temps de répudier ou de modifier de fond en comble des règles dont une pratique séculaire avait fini par faire des lois, il est tout naturel que ces ateliers — dont beaucoup devaient être, encore une fois, des ateliers thébains transplantés de l'ancienne capitale dans la nouvelle — n'aient pu se résigner à renier ainsi brusquement leur passé, et se soient efforcés de défendre, fût-ce contre le roi lui-même, la majesté consacrée de l'effigie royale. De fait, ils ont traité cette effigie, tout comme ils avaient accoutumé de le faire aux époques précédentes, avec un parti pris de réalisme atténué d'autant plus remarquable ici que le modèle était moins séduisant, et ils ont dépouillé ce réalisme de tout ce qu'il aurait pu présenter d'excessif ou de trop brutal. Par une stylisation

délicate ils sont presque parvenus à nous faire oublier qu'Akhounaton offrait des signes non équivoques de dégénérescence, et que le visage de Nofirtiti était celui d'une femme atteinte ou menacée de consomption : dans le buste du Louvre, comme dans celui de Berlin, les tares physiologiques du roi et de reine sont, sinon dissimulées tout à fait, du moins suffisamment adoucies pour que le type iconographique ainsi réalisé ne laisse plus subsister de l'étrangeté des originaux que ce que cette étrangeté comporte de douloureux et d'émouvant. Les mêmes constatations s'imposent à propos d'un certain nombre d'autres œuvres figurant le souverain ou des membres de sa famille, et qui produisent, elles aussi, une impression analogue : il suffira de citer les différents masques d'Aménophis IV trouvés à El Amarna dans l'atelier du sculpteur Thoutmès, l'*Akhounaton assis* entré au Louvre en 1826 avec la collection Salt (pl. XXXIX), qui faisait primitivement partie d'un groupe réunissant l'un à côté de l'autre le roi et la reine; la tête en bois de la collection J. Simon, à Berlin, qui représente peut-être la reine Tii, et la petite tête découverte par Petrie au Sinaï, qui la représente sûrement; enfin les quatre têtes royales formant les couvercles des vases canopes recueillis avec le mobilier funéraire de Tii, et qui figurent, soit cette dernière reine, soit, plus vraisemblablement, Akhounaton lui-même, mais un Akhounaton idéalisé, à l'expression presque souriante, dans lequel rien ne subsiste de l'effigie tourmentée des bas-reliefs amarniens. Il est vrai que ces canopes ont été découverts à Thèbes, et, pour ces diverses œuvres, d'ailleurs, il est assez difficile — sauf en ce qui concerne les masques de Berlin — de faire le départ entre les sculptures provenant de Thèbes et les autres; mais toutes prouvent, en tout cas, que l'esthétique thébaine n'avait jamais été entièrement répudiée, même au plus fort de la révolution accomplie par Aménophis IV.

C'est pourquoi, lorsque cette révolution eut définitivement échoué (on sait que la fortune d'El Amarna a été des plus éphémères, et qu'après dix ou quinze ans environ les successeurs d'Akhounaton durent réinstaller à Thèbes le siège de la royauté), les ateliers thébains n'eurent pas de peine à imposer à nouveau et immédiatement leur suprématie. Il semble cependant que l'influence amarnienne n'ait pas été absolument sans effet sur eux et qu'elle ait incliné l'art égyptien, à partir de cette date, vers un idéal un peu différent de celui qu'il s'était jusque là essayé à traduire. Quelques-unes des scènes sculptées sur les murs de la colonnade de Lúxor — la procession de la fête du nouvel an, par exemple — montrent déjà que les artistes qui travaillaient à Thèbes sous le règne de Toutankhamon ou sous celui d'Horemheb avaient étudié les hypogées amarniens, et compris, par les modèles que ces hypogées leur fournissaient, tout ce que les bas-reliefs peuvent gagner parfois à exprimer avec une liberté familière des détails heureusement choisis. De même, on peut, sans paradoxe, soutenir que l'art d'El Amarna a réagi également, en dépit des apparences, sur la statuaire post-amarnienne : plus exactement, c'est cet art qui, par ses exagérations mêmes, paraît avoir alors obligé la sculpture égyptienne à prendre pleinement conscience de certaines tendances qu'elle n'avait exprimées jusqu'alors que rarement et de façon assez confuse. Vers le milieu de la XVIIIe dynastie, les Égyptiens étaient parvenus à ce moment difficile où les peuples sont comme condamnés à payer d'un excès de civilisation leur trop grande prospérité matérielle, et l'hégémonie qu'ils ont établie sur leurs voisins : les étroites relations qu'ils entretenaient constamment avec les autres peuples du bassin méditerranéen, Hittites, Crétois et Mycéniens, en même temps qu'elles élargissaient considérablement leur horizon, avaient aussi éveillé en eux ces sentiments assez complexes qu'on voit invariablement se développer aux époques de culture raffinée, et dont les plus habituels sont une universelle curiosité, avec un goût très vif pour ce que nous appelons aujourd'hui l'analyse psychologique. Abstraction faite de ses causes politiques, la révolution religieuse tentée par Aménophis IV n'est peut-être qu'une des formes de cette curiosité, s'appliquant volontairement aux sujets les plus hauts; et, quant à l'art d'El Amarna, il paraît bien, de par son côté outrancier même, être avant tout un art « introspectif », dont le réalisme — très différent du réalisme direct de l'Ancien Empire — ne vise à reproduire son modèle que sous l'aspect qui peut le mieux éclairer l'âme de celui-ci. Or, cet art tout en profondeur, qui suggère plutôt qu'il ne montre, a survécu, dans son principe tout au moins, à l'art amarnien proprement dit. Les ateliers réinstallés à Thèbes après la mort d'Aménophis IV se sont visiblement plu à s'en inspirer ; et nous devons à la fusion de cette esthétique nouvelle avec l'esthétique thébaine traditionnelle les plus admirables chefs-d'œuvre que l'art égyptien ait jamais produits. Les règnes de Toutankhamon et d'Horemheb, successeurs d'Aménophis IV (1358-1315 avant J.-C.), marquent véritablement l'apogée de cet art, et le choix est

assez malaisé à faire parmi tant d'œuvres de premier ordre que l'on peut dater de cette période.

La sculpture civile, cependant, en fournirait déjà un certain nombre, l'émouvant buste de femme conservé au Musée de Florence, par exemple (pl. XL) : mais surtout quelques statues de rois (et aussi quelques statues de dieux, car, au point de vue de l'iconographie, l'assimilation de ceux-ci à ceux-là n'a jamais été poussée aussi loin qu'à cette époque) sont particulièrement caractéristiques. L'une des plus remarquables, entrée au Louvre en 1920 (pl. XLI), représente Amon sous les traits de Toutankhamon, imposant les mains, en signe de protection, sur une statue de ce roi figurée debout devant lui. Il est probable que Toutankhamon avait voulu, en dédiant ce monument, témoigner de sa fidélité envers le grand dieu thébain dont il venait de restaurer officiellement le culte ; mais il est probable aussi que les prêtres d'Amon, peut-être parce qu'ils se défiaient de la sincérité d'une conversion aussi rapide, n'en ont pas moins continué à le poursuivre de leur haine, et c'est pourquoi ils ont intentionnellement mutilé la tête du roi et les bras du dieu, afin que ce dernier fût mis dans l'impossibilité d'exercer efficacement la protection que Toutankhamon attendait de lui. Le même roi nous est rendu encore par deux autres statues, dont l'une (pl. XLII), qui provient de la cachette de Karnak, a été usurpée par Horemheb, et dont l'autre, également trouvée à Karnak, mais dans le temple de Khonsou (pl. XLIII), représente ce dieu sous l'apparence d'un adolescent à la longue tresse pendante, portant au cou un lourd collier et tenant entre ses mains les emblèmes osiriens. Ces deux magnifiques statues, sorties d'un même atelier, sont visiblement aussi de la même main, ainsi que l'admirable tête en calcaire trouvée à Karnak par Mariette (pl. XLIV), dans laquelle celui-ci voulait voir un portrait de la reine Tii, femme d'Aménophis III, mais qui doit représenter, en réalité, l'une des princesses de la famille d'Horemheb traitée en déesse Maut. C'est ce même Horemheb enfin que reproduisent vraisemblablement la délicate statuette en bois silicifié sortie de la cachette de Karnak, et aussi une charmante tête en granit noir (pl. XLV), attribuée autrefois par Mariette à l'un des rois de la XIXe dynastie, mais qui appartient sans doute à une statue d'Horemheb jeune, représenté debout et tenant à la main un bâton d'enseigne surmonté d'une tête de bélier.

Toutes ces œuvres — auxquelles il conviendrait encore d'ajouter un groupe

colossal en granit noir du Musée de Turin, figurant le roi Horemheb intronisé par Amon — se distinguent par un caractère de grâce délicate et de douceur un peu morbide qu'on a quelquefois essayé d'expliquer par des raisons purement physiologiques, en supposant que les rois de la XVIIIe dynastie devaient être, pour la plupart, des dégénérés atteints de consomption héréditaire. Le charme exquis de toutes ces effigies royales vient bien plutôt, semble-t-il, de ce qu'elles sont comme illuminées par le reflet mystérieux de la vie intérieure dont on les devine animées ; si nous nous sentons encore, après trois mille ans, invinciblement attirés vers elles, c'est avant tout pour leur vérité psychologique et parce qu'elles réussissent à exprimer par les moyens les plus simplifiés, sans réalisme excessif comme sans idéalisme conventionnel, la vérité intime et profonde du modèle. On comprend, toutefois, que cette prééminence ainsi donnée à l'âme sur le corps — et qui se traduisait non seulement par l'expression de la physionomie, mais aussi par une allure plus fine et plus dégagée de la silhouette générale — ait pu entraîner à certains partis-pris et à certaines exagérations des artistes moins sûrs d'eux-mêmes que ne l'étaient ceux de la fin de la XVIIIe dynastie. La XIXe, cependant, maintient encore, à ce point de vue, les traditions de l'âge précédent. Les quelques monuments du Musée du Caire que l'on peut sûrement dater du règne de Séti Ier — le groupe d'*Amon et Maut*, par exemple, ou encore celui de *Zaï et Naï* — sont des œuvres d'une élégance et d'une distinction souveraines, dont le charme raffiné n'a d'égal que celui qui se dégage des bas-reliefs du temple funéraire construit par ce même Séti Ier à Abydos ou encore de l'admirable panneau, aujourd'hui au Louvre (pl. XLVI), qui a été recueilli dans sa tombe des Bîbân el Mouloûk, et qui le représente recevant le collier « menat » des mains de la déesse Hathor. Sous Ramsès II aussi, le plus grand des Pharaons égyptiens avec Thoutmôsis III, l'art du bas-relief et celui de la statuaire ont produit des œuvres qui ne le cèdent en rien aux plus belles créations de la XVIIIe dynastie, ainsi que le montrent, d'une part, le *Sésostris combattant* du temple d'Abou Simbel (que Champollion considérait comme le chef-d'œuvre du bas-relief égyptien), d'autre part, la statue du Musée de Turin qui représente *Ramsès II assis* (pl. XLVII). Quand on étudie de plus près, cependant, ce dernier monument, si universellement vanté, on se rend bientôt compte qu'en dépit des très séduisantes qualités par lesquelles lui-même se recommande, il n'en fait pas

moins présager déjà l'époque, maintenant prochaine, où les artistes égyptiens, confondant la grâce avec la mollesse et la douceur avec le manque d'accent, s'attacheront uniquement à réaliser une élégance un peu froide et conventionnelle, qui tournera vite à la banalité. La décadence, ici, paraît avoir été très soudaine et très rapide à la fois, puisqu'elle a commencé aussitôt après la mort de Ramsès II et qu'elle est déjà des plus sensibles dans les œuvres qui datent du règne de Ramsès III, c'est-à-dire de trente ou quarante ans plus tard. Le sort de l'art égyptien était véritablement lié à celui de Thèbes, et son déclin a suivi immédiatement la chute du Nouvel Empire. Il n'a fait ensuite que se précipiter sous les dynasties dites étrangères (XXI[e]-XXV[e] dynasties) ; bien que l'histoire artistique de l'Égypte, au cours des quatre siècles environ (1090-663 avant J.-C.) pendant lesquels le pays est successivement passé sous la domination des princes tanites et bubastites, puis sous celle des rois éthiopiens, nous soit plus mal connue encore que son histoire politique, on peut mesurer, par quelques-unes des œuvres les plus représentatives de cette période, l'abîme qui sépare celle-ci des périodes memphite et thébaine. Même la statue en albâtre de la reine Améniritis (pl. XLVIII), si admirée autrefois par Mariette, déconcerte par la mollesse de son modelé, comme aussi par sa physionomie morne et dépourvue d'expression ; c'est le produit d'un art qui cherche à se souvenir bien plutôt qu'il n'a conservé la force d'inventer.

Les raisons d'une semblable décadence doivent évidemment être cherchées dans les luttes incessantes qui ont déchiré l'Egypte après la chute du second empire thébain et dans l'état d'instabilité et de désordre qu'entretenait dans le pays une situation politique perpétuellement troublée. Au contraire, lorsque les Assyriens, d'abord vainqueurs des rois éthiopiens établis en Égypte, eurent été vaincus à leur tour par l'un des princes de Saïs, Psamétik, lequel réussit ensuite à étendre son autorité sur tout le royaume et à reconstituer l'unité nationale (660 av. J.-C.), la nouvelle ère, sinon de calme, du moins de prospérité qui s'ouvrit alors pour l'Égypte fut également le signal pour celle-ci d'une véritable renaissance artistique. On désignait communément, autrefois, cette renaissance sous le nom d'« époque saïte », parce que le début en coïncide avec la domination des rois saïtes dont la succession forme la XXVI[e] dynastie (663-525 avant J.-C.) ; il est préférable, en réalité, de l'appeler « époque néo-memphite », à la fois parce que c'est à Memphis que les tendances nouvelles paraissent avoir trouvé leur expression la plus complète, et parce que l'esthétique des Saïtes n'est, au fond, qu'un retour à l'esthétique de l'Ancien Empire. C'est le propre des civilisations fatiguées que de se tourner ainsi vers le passé, moins peut-être par curiosité de ce passé lui-même que par désir de s'évader d'un présent jugé sans attrait : les Égyptiens n'ont pas échappé à cette loi, et la période d'un peu plus de trois cents ans — interrompue seulement par la conquête persane — pendant laquelle les dernières dynasties indigènes, de Psamétik I[er] à Nektanébo, ont encore maintenu sur le pays leur domination, d'ailleurs assez précaire (663-332), a surtout produit des œuvres qui se caractérisent par une tendance archaïsante très prononcée. Les statues néo-memphites s'essayent à reproduire non seulement le style, mais aussi les attitudes et souvent même jusqu'aux costumes de l'Ancien Empire ; est-il besoin de dire que ces pastiches, cependant, s'avèrent assez vite comme tels, et que, malgré le soin pris par les artistes de cette époque d'imiter le plus fidèlement possible leurs modèles, leurs œuvres ne parviennent pas à faire tout à fait illusion ? Non pas que certaines d'entre elles ne se recommandent par une vérité expressive comparable à celle qu'on admire dans les meilleures sculptures memphites ; mais, le plus ordinairement, le réalisme saïte, même lorsque les effets en sont particulièrement heureux, trahit visiblement l'effort : au lieu de jaillir spontanément de l'observation directe de la nature, on sent qu'il n'a été obtenu qu'au prix d'une application volontaire et réfléchie s'exerçant d'après des types soigneusement déterminés et arrêtés une fois pour toutes. La très grande quantité de modèles d'atelier appartenant à cette époque suffirait déjà, au surplus, à faire pressentir le caractère assez artificiel de cet art ; il faut ajouter que le goût de la recherche raffinée l'entraîne parfois à une virtuosité qui n'est pas exempte de quelque maniérisme. Certains bas-reliefs provenant de tombes d'Héliopolis ou de Mit Rahineh — ceux de Zanofir, par exemple, comme aussi ceux qui ont été trouvés dans la chapelle funéraire de Psamitik-nofir-seshem — sont tout à fait caractéristiques à cet égard. Ils représentent, en effet, le concert, la fabrication du mobilier funéraire, le défilé des porteurs d'offrandes amenant au mort les produits de ses domaines, en un mot, tous les thèmes habituellement développés dans les anciens mastabas ; mais ces thèmes sont ici traités avec plus d'habileté encore que de conviction : pour séduisantes et gracieuses qu'apparaissent toutes ces scènes, elles attestent

surtout l'érudition de l'artiste qui les a conçues et exécutées. Encore une fois, l'illusion ne saurait être de longue durée ; elle se dissipe même d'autant plus vite que les sculpteurs néo-memphites ne pouvaient évidemment, en dépit de leur parti pris d'archaïsme, s'abstraire de leur époque au point de la répudier tout à fait, et que l'esthétique de la XXVIe dynastie et des dynasties suivantes est très différente, sinon dans son principe, au moins dans ses moyens d'expression, de celle des époques antérieures. La matière elle-même a changé : les statues saïtes sont taillées, non plus, comme celles de l'Ancien et du Nouvel Empire, dans le calcaire ou le granit, mais dans des pierres plus homogènes, brèches, basalte et serpentine, auxquelles le polissage contribue à donner plus d'accent encore. Les proportions se sont modifiées, elles aussi : la tendance à la stylisation par allongement du corps, qui caractérisait déjà nombre d'œuvres de la fin de la seconde période thébaine, et qui n'avait fait que se développer ensuite sous les dynasties tanite et bubastite, paraît bien avoir trouvé ici sa formule définitive ; nous lui devons, en tout cas, quelques statues d'une élégance un peu froide, mais d'une rare distinction et d'un charme pénétrant, telles que la statue naophore du chef des orfèvres royaux Psamitik-Neith, conservée au Musée du Caire, et aussi, au Louvre, la statue d'Horus, fils de Psamitik, celle du chef du trésor Pefaanet, enfin, et surtout, la statue agenouillée de Nekhthorheb (pl. XLIX) qui montre que l'art égyptien, sous la dernière dynastie indigène, était encore capable de produire des œuvres de premier ordre.

Cette harmonieuse beauté de l'ensemble, toutefois, ne se rencontre qu'assez rarement dans les monuments de cette époque ; d'ordinaire, c'est sur la tête que semble s'être concentré le principal effort du sculpteur : les statues néo-memphites constituent surtout un incomparable répertoire de portraits. On doit noter seulement que ceux-ci se répartissent entre deux catégories bien distinctes. La première comprend des têtes d'une saisissante expression, dans lesquelles l'artiste s'est véritablement haussé jusqu'au réalisme de ces Memphites qu'il avait pris pour guides ; avec moins de simplicité qu'eux, sans doute, mais avec une aussi brutale franchise, il s'est appliqué à fouiller la physionomie du modèle et a rendu tous les détails caractéristiques de cette physionomie de la façon la plus exacte et la plus minutieuse. Considérées de ce point de vue, la *Tête de prêtre* en schiste vert du Musée de Berlin et la *Tête de vieillard* du Louvre (pl. L *a*) sont de purs chefs-d'œuvre, et qui font regretter

davantage encore que l'art saïte ne se soit pas engagé plus souvent dans cette voie du réalisme direct, auquel il a dû certainement le meilleur de son inspiration. Le plus habituellement, en effet, il s'est contenté d'exprimer sous une forme stéréotypée un idéal de beauté assez conventionnel. La plupart des têtes néo-memphites se distinguent par une grâce un peu molle, laquelle tourne d'autant plus vite à la fadeur qu'elle est encore accentuée, en général, par un sourire immuable qu'on dirait figé dans le visage. Lorsque ce dernier demeure expressif, comme c'est le cas pour le *Psamétik III* du Louvre (pl. L *b*), ce sourire ajoute à la tête elle-même une sorte de charme mystérieux ; il produit, au contraire, une certaine impression de malaise quand il est tendu sur un visage immobile, ainsi que le sont d'ordinaire les visages saïtes. Les têtes exécutées d'après cette formule revêtent un caractère d'assez grande banalité, non seulement les têtes de particuliers, mais aussi les têtes royales : la tête de roi non identifié du Musée de Berlin, par exemple, ou encore celle du Musée de Turin (pl. L *c*), si agréables, d'ailleurs, que l'une et l'autre puissent paraître à d'autres égards.

Faut-il, à propos de cet énigmatique sourire des statues saïtes, évoquer celui des statues de l'époque grecque archaïque ? Le rapprochement est d'autant plus séduisant que ces dernières, comme on sait, datent du VIe siècle, c'est-à-dire précisément de l'époque où le roi saïte Amasis a définitivement consacré l'établissement des Grecs en Égypte en leur cédant, pour les besoins de leur commerce, la ville de Naukratis dans le Delta. En réalité, il serait très difficile — et, d'ailleurs, très aventureux — de vouloir déterminer l'influence que l'art grec et l'art égyptien ont pu exercer l'un sur l'autre entre la XXVIe dynastie et l'époque de la conquête d'Alexandre ; c'est seulement pendant la période ptolémaïque (332-30 avant J.-C.) que l'on voit les Égyptiens modifier profondément leur esthétique au contact des Grecs. Le mélange des deux civilisations, auquel a dû contribuer puissamment la fondation d'Alexandrie (331), a donné naissance à un art assez hybride, plus singulier qu'attirant, où les éléments grecs et égyptiens se combinent dans des proportions très variables. Cet art composite nous présente tantôt des statues dont le fin visage est purement grec, mais habillées et coiffées à l'égyptienne, tantôt, au contraire, des statues traitées dans le style égyptien le plus traditionnel, mais qui sont grecques par leur coiffure et les détails de leur costume. La même confusion s'observe aussi

dans les bas-reliefs qui décorent les grands temples ptolémaïques ; elle y est même rendue plus sensible encore par le style particulier de ces bas-reliefs, lesquels comportent, en général, une très grande abondance de scènes et d'inscriptions, celles-ci étant composées de signes et celles-là de personnages qui sont comme serrés les uns contre les autres. Par ailleurs, la technique de ces bas-reliefs est des plus caractéristiques : un très grand nombre sont sculptés suivant le procédé du relief en creux, en sorte que, lorsque ce creux est très profond, les représentations obtenues tiennent en quelque sorte le milieu entre l'ancien bas-relief égyptien, à la saillie à peine indiquée, et le bas-relief proprement dit, tel que les Grecs l'ont compris. Mais, surtout, les bas-reliefs ptolémaïques se distinguent par l'extrême importance qui y est donnée au modelé. Celui-ci ne se limite plus, comme autrefois, aux contours des figures : il s'applique à rendre, et, le plus souvent même, il exagère tous les détails anatomiques des personnages ; comme, d'autre part, il est assez habituellement traité avec cette facilité un peu molle qu'on relevait déjà dans les œuvres de l'époque saïte, on voit à quel point l'art ptolémaïque diffère de l'art égyptien proprement dit, et l'on devine que la décadence de ce dernier a dû être assez rapide. De fait, cette décadence est allée en s'accentuant de plus en plus sous la domination romaine, et l'on peut dire que l'époque des Antonins (IIe siècle après J.-C.) marque la fin de la sculpture éygptienne.

Nous avons dû, au cours de cette étude très sommaire, considérer celle-ci sous quelques-uns seulement de ses aspects et négliger nombre d'œuvres appartenant à telles ou telles catégories, pourtant très riches, de monuments : les stèles, par exemple, ou encore les sarcophages, et surtout cette sculpture animalière dont la *Vache Hathor* découverte par Naville à Déir el Bahri (pl. LI) et le *Chien-loup* en calcaire récemment entré au Louvre (pl. LII) montrent à quel degré de perfection l'avaient portée les artistes égyptiens. Il est impossible, cependant, de ne pas tirer de cette revue, pour rapide qu'elle soit, cette conclusion que la sculpture égyptienne des meilleures époques a toujours été traditionnelle, mais aussi très libre, et que sa prétendue immobilité vient seulement de ce qu'elle n'a jamais consenti à répudier ou à amoindrir l'idéal de noblesse et de gravité qui correspondait à la fois aux croyances religieuses et à l'esthétique du peuple auquel elle s'adressait.

LES ARTS MINEURS

On est conduit, à des conclusions tout à fait analogues lorsqu'on observe la façon dont les Égyptiens ont compris les arts mineurs. Non seulement ils y ont apporté ce même goût de la simplicité logique et des formes harmonieuses qui caractérisait déjà leur architecture et leur sculpture, mais ils ont su, là encore, unir à un scrupuleux respect de la tradition une originalité qui apparaît même plus sensible peut-être dans ce nouveau domaine que dans tous les autres. Par ailleurs, celui-ci, comme l'on sait, était particulièrement vaste. La croyance, aussi ancienne que le pays lui-même, suivant laquelle le mort ressentait exactement les mêmes besoins qu'un vivant a multiplié dans les tombes tous ces objets de mobilier funéraire qui ne font que reproduire, le plus souvent, les objets d'usage courant. Il y a là un répertoire extraordinairement varié, où toutes les formes, ou à peu près, sont représentées, comme aussi toutes les matières, et l'on ne peut que se borner à faire un choix parmi ce prodigieux amas de richesses.

Si la statuaire de petites dimensions peut être légitimement classée dans les arts mineurs, il y aurait lieu de faire figurer ici, parmi les objets en bois, ces délicates statuettes de la seconde époque thébaine qui reflètent si fidèlement la grâce charmante, allant parfois jusqu'à la préciosité, de la sculpture de la fin de la XVIIIe dynastie et du commencement de la XIXe, et dont l'exquise *Toui* du Musée du Louvre (pl. LIII) offre l'exemple sans doute le plus achevé et, à coup sûr, le plus séduisant. Mais c'est surtout dans le mobilier que l'art du bois a trouvé en Égypte son expression la plus originale. Les ébénistes égyptiens n'étaient guère privilégiés, cependant, puisque leur pays ne produisait que de l'acacia ; ils pouvaient y joindre, fort heureusement, le sapin et le cèdre, importés de Syrie, et aussi l'ébène et autres bois précieux qui étaient apportés en tribut par les populations du Sud. Avec ces quelques essences — utilisées, les unes pour la fabrication du meuble lui-même, et les autres pour l'incrustation — ils ont réalisé de très bonne heure des œuvres dont les repré-

sentations des mastabas nous font déjà entrevoir, au début de la IVe dynastie, l'élégance et la richesse, et dont les spécimens qui nous ont été conservés nous permettent de nous faire une idée tout à fait exacte. C'est la seconde époque thébaine qui a fourni les plus nombreux et les plus remarquables de ces spécimens : le Musée du Louvre possède ainsi une très belle chaise à fond de cuir tressé et à dossier orné d'incrustations d'ivoire, recueillie par Mariette dans la nécropole de Drah Abou'l Neggah. L'ensemble le plus caractéristique, jusqu'à ces dernières années, était celui que Davis avait trouvé en 1905, aux Bîbân el Moulouk, dans la sépulture de Yuaa et Thuiu, beaux-parents du roi Aménophis III ; on sait comment la retentissante découverte du tombeau de Toutankhamon, dans ces mêmes Bîbân el Mouloûk, nous a rendu tout récemment un nombre beaucoup plus considérable de meubles plus somptueux encore. De ces deux mobiliers, le premier comportait déjà quelques pièces capitales, entre autres trois longs lits bas à pieds de lion, dont les chevets sont incrustés de plaques d'argent et d'or figurant le dieu nain Bès et la déesse Thouéris à tête d'hippopotame, trois fauteuils dont les dossiers et les côtés, tantôt pleins et tantôt ajourés, présentent une décoration si sobre et si riche à la fois, enfin deux coffrets montés sur pieds, ayant probablement servi de boîtes à bijoux, et dont l'un, en particulier, du travail le plus délicat (pl. LIV), mêle dans son ornementation l'ivoire, l'ébène et les émaux, et déroule, à mi-hauteur de ses côtés, une longue bande de faïence bleue sur laquelle se détache une inscription faite d'hiéroglyphes dorés. Si admirables qu'ils soient, tous ces meubles soutiennent difficilement la comparaison, cependant, avec ceux qui étaient entassés dans la tombe de Toutankhamon. La décoration de ces derniers, lit, chaises et fauteuils, est d'une richesse extraordinaire, qui n'est dépassée que par celle du trône royal (pl. LV) et surtout par celle du coffret trouvé dans l'antichambre. Celui-ci est une véritable merveille : les miniatures dont ses parois sont couvertes, et qui nous montrent le roi chassant les bêtes sauvages (pl. LVI *a*) ou criblant ses ennemis de flèches (pl. LVI *b*), peuvent compter parmi les œuvres les plus achevées qu'ait jamais produites l'art égyptien.

Même lorsqu'ils revêtent une décoration aussi somptueuse, il est intéressant d'observer que tous ces meubles égyptiens — parmi lesquels il conviendrait encore de mentionner ces pliants bas dont les traverses et les croisillons se terminent

par des têtes de canards ou de cygnes à incrustations d'ivoire — gardent, en général, une simplicité harmonieuse et une noblesse de lignes qui participent de la simplicité et de la noblesse des formes architecturales. Ici encore, les Égyptiens sont demeurés fidèles à cet idéal de beauté grave et calme dont nous avons vu que leurs monuments et leur statuaire sont si profondément imprégnés : et c'est même, sans doute, ce qui explique pourquoi les principaux types de leurs meubles étaient déjà fixés sous l'Ancien Empire et se sont conservés presque sans altération aux époques suivantes. Dans un cas seulement — et peut-être, d'ailleurs, sous des influences venues du dehors — il semble qu'ils se soient plutôt appliqués à poursuivre le joli que le beau : les récipients improprement appelés cuillers à parfums n'ont sans doute d'autre prétention que d'être de purs bibelots, et contrastent fortement, à ce point de vue, avec les objets de toilette d'usage pratique, peignes, boîtes à fards, étuis à styles ou à kohol, qui nous ont été conservés en si grand nombre. Ces cuillers supposées se composent d'un manche réuni à une auge plus ou moins profondément creusée : et la fantaisie des artisans égyptiens s'est plu, d'ordinaire, à donner à ces deux éléments, au premier surtout, les formes les plus inattendues et les plus gracieuses. Toutes ont été recueillies dans les hypogées thébains, et le Musée du Caire en possède ainsi quelques-unes qui sont d'une rare délicatesse ; les plus belles, cependant, se trouvent à Londres et à Paris, et la série du Louvre, en particulier, est incomparable (pl. LVII *a*). Tantôt le manche de la cuiller représente une jeune fille qui s'avance dans l'eau en cueillant des lotus, et tantôt il est formé par le corps gracile d'une fillette nue portant des fleurs et des oiseaux ; tantôt il affecte l'aspect d'une femme qui joue de la guitare, et tantôt celui d'une musicienne figurée debout dans une barque ; ou bien, encore, il est constitué par une nageuse qui paraît pousser devant elle, au fil de l'eau, une boîte simulant un oiseau dont les ailes mobiles font office de couvercle (pl. LVII *b*). Il faut renoncer à décrire, dans leur infinie variété, ces œuvres charmantes dans lesquelles la grâce de l'invention n'a d'égale que la délicatesse de l'exécution.

Il faut renoncer aussi, bien entendu, dans une revue aussi rapide, à étudier, avec les développements qu'ils mériteraient, tant d'autres arts appliqués où les Égyptiens n'ont pas moins excellé que dans celui du bois. On a parfois noté, et très justement, que les objets créés par ces différents arts témoignent tou-

jours d'une parfaite adaptation de la forme non seulement à la destination, mais aussi à la matière : l'étude des vases égyptiens, vases en pierre et vases en céramique, serait particulièrement convaincante à cet égard. Il est impossible de songer même à l'esquisser ici ; on ne saurait passer sous silence, cependant, les magnifiques séries de vases en pierre dure — granit, basalte, porphyre, serpentine, diorite surtout — qui ont été trouvées dans les tombes préhistoriques, ainsi que dans celles des toutes premières dynasties, et qui attestent que les Égyptiens des plus anciennes époques, après s'être révélés ouvriers incomparables dans la taille et le polissage des silex, ont su travailler avec une habileté au moins égale des matières plus rebelles encore. Cette habileté paraît même tenir du prodige si l'on songe que ces vases — lesquels ne sont jamais décorés, et empruntent toute leur beauté, par conséquent, à la pureté de leur galbe et à la richesse de leur matière — ont dû être creusés et polis entièrement à la main, rien qu'avec de l'émeri et des instruments de pierre. Par une contradiction singulière, c'est à partir du moment où les procédés de forage étaient devenus sans doute plus perfectionnés que les pierres plus tendres, schistes et albâtres, ont remplacé de plus en plus les pierres dures pour la fabrication des vases, au point de finir par être employées à l'exclusion presque complète des autres. Les Égyptiens ont su, d'ailleurs, en tirer des effets merveilleux, en particulier de cet albâtre rubanné, demeuré en faveur jusqu'à la période romaine, et dont les tons chauds et laiteux font courir comme un frémissement de vie sur les flancs des grands vases d'époque thébaine ou saïte. Une impression de même ordre se dégage des vases en céramique et, d'une façon générale, des objets en terre émaillée que le sol de l'Égypte a livrés avec une si extraordinaire profusion. La couleur est ici la grande magicienne : de teinte bleu pâle ou verdâtre sous l'Ancien et le Moyen Empire, indigo, verte, jaune ou simplement blanche à partir de la fin de la XVIIIe dynastie, verte sous les Saïtes, violette ou pourpre sombre aux époques grecque et romaine, c'est elle qui fait vibrer et chanter cette multitude de vases, statuettes, perles de colliers, scarabées, amulettes, etc., qui constituent, depuis les premières dynasties jusqu'aux Ptolémées, l'un des éléments essentiels du mobilier funéraire des Égyptiens. Ces différents objets n'apparaissent pas tous, d'ailleurs, à la même époque : si les perles de colliers, par exemple, se rencontrent déjà pendant la période préhistorique, les pectoraux ne semblent pas avoir été de fabrication courante avant le règne d'Aménophis III : de même, les statuettes dites de « répondants » (*oushabtis*), qu'on déposait par grandes quantités dans la tombe, où elles avaient pour mission d'exécuter, à la place du mort, différents travaux agricoles dans les Champs élysées égyptiens — appelés « Champs d'Ialou » — ne sont pas antérieures, en général, à la XIXe dynastie, et les figurines représentant des divinités ne remontent guère, non plus que les amulettes, au delà de la XXVIe. Parfois aussi l'émailleur se faisait l'auxiliaire de l'architecte : c'est ainsi que, dès la IIIe dynastie, l'une des chambres de la pyramide du roi Djosir (aujourd'hui au Musée de Berlin) était revêtue de tuiles vernissées de couleur verte, et, sous la XXe dynastie, les constructions élevées par Ramsès III à Tell el Yehoûdîyé et à Médînet Habou comportaient des plaques émaillées à décor d'hiéroglyphes ou de personnages, qui paraissent avoir été incrustées dans des frises ou dans des soubassements. Le plus souvent, tous ces objets en terre émaillée affectaient des dimensions assez restreintes ; quelques-uns, néanmoins, font exception à cette règle : par exemple, les quatre vases, du type dit vases « canopes », conservés au Musée du Louvre, qui sont inscrits aux cartouches de Ramsès II et ont peut-être servi aux funérailles de ce roi, ou encore le magnifique sceptre de la collection Kennard, de Londres, exposé pendant longtemps au Victoria and Albert Museum, et qui représente le plus grand spécimen jusqu'ici connu de faïence égyptienne : il mesure en effet, un mètre cinquante de longueur et a dû, en raison de ces proportions anormales, être fabriqué par morceaux : ceux-ci ont d'abord été cuits séparément, puis soudés les uns aux autres, et la pièce ainsi obtenue a été ensuite l'objet d'une nouvelle cuisson (époque d'Aménophis II, environ 1430 avant J.-C.).

Avec le bois, la pierre et la terre émaillée, le bronze constitue l'une des matières qui ont été le plus communément employées par les Égyptiens pour les besoins de l'art industriel. Plus précisément, et bien qu'on ait trouvé à Meidoum une baguette faite de ce métal, qui date apparemment de la IIIe dynastie, il semble bien que le bronze proprement dit, c'est-à-dire l'alliage de cuivre et d'étain, ne se rencontre pas en Égypte avant le Moyen Empire, et ne soit devenu d'un usage courant qu'à partir de la XVIIIe dynastie ; mais comme le bronze d'étain n'a fait que remplacer le bronze d'antimoine, lequel avait été lui-même précédé par le cuivre du Sinaï — on faisait déjà avec celui-ci, à

l'époque préhistorique, des épingles et des outils, comme aussi, sous l'Ancien Empire, des aiguières et des bassins de grandes dimensions, — on peut dire que la métallurgie a été de tout temps pratiquée en Égypte. Pour travailler ainsi, d'abord le cuivre, puis le bronze, elle a mis en œuvre les deux procédés du martelage et de la fonte, les faisant même quelquefois concourir l'un et l'autre à l'exécution d'une même pièce : certains vases des premières dynasties, qui ont été sûrement fabriqués au marteau, sont complétés par un bec rapporté, dont le métal a été coulé, et les statues de Pépi Ier et de son fils trouvées par Quibell à Hierakonpolis comportent de même des mains et des pieds coulés qui s'attachent à un tronc et à des membres faits de cuivre martelé. Les parties coulées dans des moules devaient être fondues, le plus habituellement, à cire perdue, et les artisans égyptiens, à cet égard, étaient parvenus à une véritable maîtrise, comme on peut s'en rendre compte par les différents objets, vases, pièces d'applique, etc., qui ont été recueillis dans les tombes. Du point de vue artistique, les plus intéressantes parmi toutes ces œuvres sont évidemment les statues. Les deux bronzes déjà mentionnés d'Hierakonpolis prouvent que la statuaire en métal produisait déjà des chefs-d'œuvre sous la VIe dynastie (environ 2500 avant J.-C.) ; néanmoins, il faut attendre la seconde époque thébaine pour la trouver pratiquée à nouveau, et encore, à ce qu'il semble, de façon assez timide. C'est sous les rois tanites et bubastites, et surtout à partir de l'époque saïte qu'elle paraît, en tout cas, avoir atteint son plus grand développement. La plupart de ces statues sont d'assez petites dimensions, et représentent les innombrables figures, humaines ou animales, du panthéon égyptien ; les grands bronzes royaux ou même civils ne sont pas rares non plus, cependant, et quelques-uns d'entre eux peuvent compter parmi les meilleures œuvres de l'art égyptien : tels sont, par exemple, le *Roi Taharqou agenouillé* du Musée du Caire, et aussi les trois bronzes acquis par le Musée du Louvre à la vente Posno, dont deux reproduisent un personnage du nom de Mosou, traité dans le style de l'Ancien Empire, et dont le troisième — un *Horus à tête de faucon* qui répandait autrefois la libation sur un roi figuré devant lui (pl. LVIII). — est d'une noblesse d'attitude et d'une sobriété de geste toutes classiques. Quelquefois la beauté du métal était encore rehaussée au moyen de fils d'or ou d'argent qu'on incrustait, par battage, dans les creux d'une décoration préalablement tracée au poinçon dans le bronze : la statue

de la *Dame Takoushit*, au Musée d'Athènes, et celle de la *Reine Karomama*, femme de Takelot II (XXIIe dynastie, environ 800 avant J.-C.) — cette dernière acquise par Champollion au cours de son voyage en Égypte, et apportée par lui au Louvre il y a bientôt cent ans (pl. LIX) — témoignent du merveilleux parti que les Égyptiens ont su tirer de ce procédé de damasquinure.

Ils n'ont pas moins excellé dans le travail de l'ivoire et dans celui du verre. En ce qui concerne le premier, on peut noter seulement que les plus nombreuses et aussi les meilleures œuvres datent, comme il fallait s'y attendre, de la période préhistorique et des plus anciennes dynasties, c'est-à-dire de l'époque où les éléphants et les hippopotames, dont les défenses paraissent avoir été également recherchées et utilisées indifféremment, abondaient encore en Égypte. Sous les Saïtes, et même déjà pendant le Nouvel Empire — exception faite, cependant, pour quelques œuvres de premier ordre, comme ce manche de miroir en forme de dieu Bès que conserve le Musée du Caire, et qui est d'un réalisme si puissant — l'ivoire, devenu matière rare, n'est plus guère employé qu'à faire de petites pièces d'incrustation, fleurs, plaquettes découpées, etc. ; sous l'Ancien Empire, et même avant, il servait, au contraire, à la fabrication de statuettes ou de figurines d'un travail très fin le plus souvent et très délicat, mais qui ne comportent pas, en général, de technique bien spéciale et qu'on ne peut dater, dès lors, que par l'analogie de leur style avec celui des statues contemporaines en pierre ou en bois. Quelques-unes sont particulièrement intéressantes, entre autres la minuscule et néanmoins si expressive statuette de *Khoufou*, du Musée du Caire, et surtout celle qui a été trouvée par Petrie dans le temple d'Abydos, et qui représente un roi de la Haute-Égypte enveloppé dans un manteau brodé (British Museum). Toutes ces œuvres pâlissent singulièrement, toutefois — comme pâlissent aussi les ivoires hiéracopolitains, ou ces pièces de jeu, figurant des lions et des chiens, qui ont été découvertes à Abydos dans les tombes des premiers rois thinites, — devant un objet d'un caractère assez différent, entré depuis quelques années au Louvre, et qui peut passer pour le chef-d'œuvre de la sculpture éburnéenne (pl. LX) : c'est un manche d'un couteau de silex, recueilli à Gebel el 'Arak, et sur lequel sont représentés, d'un côté, des combats de barques, de l'autre, des scènes de chasse. Cette admirable pièce n'offre pas seulement par les différents types ethniques qu'elle reproduit, un intérêt capital pour

l'histoire des origines de l'Égypte ; elle nous montre, en outre, que, dès l'époque préhistorique, l'art de l'ivoire était parvenu, dans la vallée du Nil, à un degré de perfection qu'il n'a jamais dépassé par la suite.

Il semble que l'art du verre, par contre, s'y soit développé beaucoup plus lentement. Si la pâte de verre se rencontre en Égypte dès l'époque de l'Ancien Empire, le verre proprement dit n'y apparaît que plus tard ; on a même cru pendant longtemps qu'il ne remontait pas au delà de la période saïte, et que, d'ailleurs, ces vases à décor multicolore qui sont conservés dans toutes les collections égyptiennes de quelque importance étaient fabriqués en Phénicie. En réalité, la découverte de vases de ce type dans le tombeau d'Aménophis II, aux Bîbân el Mouloûk, est venue prouver qu'il faut les faire remonter au moins à la XVIIIe dynastie ; et, d'autre part, Petrie a retrouvé à Tell el Amarna les restes d'un atelier de verrerie. Au surplus, tout comme pour les objets en ivoire, c'est surtout par l'analogie de leurs formes avec celles des vases exécutés dans d'autres matières qu'on peut essayer de dater les produits de ces ateliers égyptiens : non que la technique ne soit ici très spéciale, mais elle est trop mal connue encore pour qu'il soit possible d'en tirer des conclusions certaines. Un point paraît hors de doute, cependant : c'est que le verre soufflé n'a pas été connu en Égypte avant l'époque romaine. De même, il semble établi que le travail de mosaïque aujourd'hui appelé *millefiori* — travail qui consiste à agglutiner des lamelles de verre de couleurs différentes, de façon à dessiner un motif qui réapparaît toujours avec la même netteté, quel que soit l'endroit où l'on sectionne le bloc ainsi formé — est particulier aux époques ptolémaïque et romaine. Il est plus délicat de préciser la technique des verres appartenant à la période thébaine. La décoration en était vraisemblablement obtenue au moyen de bâtons de verre dont on se servait comme de nos bâtons de cire à cacheter, et avec lesquels on traçait sur le vase le motif voulu : quant à ce vase lui-même, il était fabriqué par coulage, le verre étant travaillé à l'état de masse pâteuse autour d'un mandrin de métal. On admettait assez ordinairement, jusqu'ici, que ce procédé était le seul qu'eussent jamais pratiqué les Égyptiens ; mais une petite tête royale acquise par le Musée du Louvre en 1923 (pl. LXI) nous oblige désormais à revenir sur cette opinion : bien que cette tête soit en verre, elle a été sûrement, en effet, façonnée dans un moule en creux ; même, comme le visage en est de couleur bleu lapis clair et la perruque de couleur

bleu lapis foncé, elle a dû nécessiter deux moulages successifs, suivis d'un ajustement, plus facile à constater qu'à expliquer, des deux parties ainsi obtenues. Il faut ajouter que cette œuvre charmante, qui s'apparente si visiblement, par son style, à la tête dite de Khonsou du Musée du Caire, constitue l'un des plus indiscutables chefs-d'œuvre que nous ait laissés la fin de la XVIIIe dynastie. Elle est exposée, au Louvre, dans la salle des Bijoux, et mérite bien cet honneur pour la rareté de sa matière et la pureté de son style, c'est-à-dire précisément pour les qualités essentielles qui distinguent ces bijoux eux-mêmes.

Les Égyptiens ont été, en effet, comme l'on sait, des orfèvres et des joailliers incomparables : aussi bien, l'or, qu'ils tiraient de Nubie, abondait chez eux dès les plus anciennes époques, et l'argent, à partir du Nouvel Empire, n'était pas moins répandu, non plus que cet alliage naturel de l'un et de l'autre auquel ils donnaient le nom d'*electrum*. Avec ces métaux précieux ils ont fabriqué, de tout temps, les objets les plus divers : coupes d'apparat, comme cette patère en or, à décor de fleurs et de poissons, donnée par Thoutmôsis III au gouverneur Thoutii en récompense de ses services (Musée du Louvre), et vaisselle utilisée dans les temples pour les besoins du culte, comme ces vases d'argent, d'époque saïte, découverts à Thmouis, dans le Delta, en 1871 (Musée du Caire), lesquels annoncent déjà cette somptueuse argenterie romaine dont le trésor de Boscoreale nous a conservé des spécimens si caractéristiques, — enfin et surtout, à côté des pièces d'orfèvrerie, toutes les variétés de ces objets de parure, bracelets de poignets et de chevilles, colliers, bandeaux de tête, bagues, etc., dont les Égyptiens, les hommes aussi bien que les femmes, paraissent avoir eu toujours la passion.

Nous ne saurions songer ici à décrire ou même à énumérer toutes ces richesses ; il est intéressant, du moins, d'essayer de dégager, aux différentes époques, les principaux caractères de la joaillerie égyptienne. Le plus frappant est un parti pris de simplicité qui donne aux moindres de ces bijoux un très grand accent de noblesse, et les apparente véritablement, toutes proportions gardées, aux œuvres de l'architecture et de la statuaire. Les bracelets trouvés par Petrie dans la tombe du roi Zer, qui datent de la Ire dynastie, trahissent ainsi déjà — l'un d'eux surtout, formé de la réunion de plaquettes en or et en turquoise surmontées chacune d'un faucon — cette préoccupation de réaliser la beauté de l'ensemble, dans des objets de dimensions très restreintes, rien que

par la symétrie harmonieuse des éléments mis en œuvre. Mais les magnifiques bijoux découverts à Dahchour par J. de Morgan en 1894 et 1895, et qui sont aujourd'hui l'une des gloires du Musée du Caire, apparaissent plus typiques encore à cet égard. Ils appartiennent tous aux règnes des grands pharaons de la XIIe dynastie, et les plus beaux d'entre eux montrent à quel point les Égyptiens du Moyen Empire (environ 1900 avant J.-C.), ont pu pousser ce goût de la symétrie et de la simplicité dont leurs ancêtres thinites et memphites leur avaient les premiers donné l'exemple. Les pectoraux, en or et pierres cloisonnées, qu'à livrés la galerie des Princesses trahissent déjà par leur forme — laquelle affecte celle d'une façade de temple — la préférence des artistes de cette époque pour les motifs architectoniques : mais l'impression de sévérité que dégagent ces réductions de portiques est encore accrue par l'équilibre intentionnel de la composition, répartie des deux côtés du cartouche royal, et constituée, dans le pectoral de Sénousrit II (pl. LXII *a*), par deux faucons coiffés de la double couronne, dans celui de Sénousrit III — où la gorge du portique, pour que l'analogie soit complète, est supportée au moyen de deux colonnes à chapiteaux en fleur de lotus (pl. LXII *b*) — par une représentation du roi, figuré sous l'aspect d'un griffon et foulant aux pieds ses ennemis. On retrouve ce même souci de décoration rythmée dans les deux couronnes qui faisaient partie du mobilier funéraire de la princesse Khnoumit. La première se compose de lys stylisés alternant avec des rosaces ; quant à la seconde, dont toute l'ornementation consiste en minuscules fleurs à baies bleues, distribuées par groupes réguliers entre des motifs en croix de Malte (pl. LXII *c*), elle joint à la symétrie de la composition le charme d'une légèreté presque aérienne : toutes ces fleurettes sont si ténues, et d'un travail si fin et si délicat, qu'on les dirait piquées, de la façon la plus naturelle, dans les fils d'or de l'armature.

La joaillerie égyptienne ne devait plus jamais atteindre, par la suite, à cette harmonieuse simplicité. On relève encore celle-ci dans une *Tête de faucon* en or, trouvée par Quibell à Hierakonpolis, et qui, au surplus, date peut-être de la même époque (pl. LXIII *a*) ; mais les bijoux du Nouvel Empire, à ce point de vue, ne sauraient soutenir la comparaison : même ceux qui ont été découverts par Mariette, en 1860, dans le cercueil de la reine Aahhotep, mère d'Ahmôsis (XVIIIe dynastie), paraissent un peu lourds à côté des bijoux de Dahchour. Il se peut, il est vrai, que l'aspect plus robuste qu'élégant présenté par les deux plus célèbres d'entre eux — le poignard et la hache d'Ahmôsis — ait été imposé à ceux-ci par leur nature même ; ce qui est plus caractéristique, c'est que, dans l'une et l'autre de ces armes, la décoration, au lieu de jouer le rôle d'un élément constructif, si l'on peut ainsi parler, paraît être traitée en quelque sorte pour elle-même. Elle l'est fort habilement, d'ailleurs, puisqu'elle est formée, pour le poignard, par une bande de nielles où sont figurés un lion, un taureau et quatre sauterelles (pl. LXIII *b*) et, pour la hache (pl. LXIII *c*) par une scène de combat nous montrant le roi en train de terrasser son ennemi, au-dessus du dieu guerrier Montou, représenté sous l'apparence d'un griffon ailé ; les effets ainsi obtenus, cependant, pour si heureux qu'ils soient, donnent un peu trop l'impression de la recherche, et contrastent singulièrement avec ceux que les bijoux du Moyen Empire réalisaient par la seule harmonie de la forme et du décor. Ce contraste est plus saisissant peut-être encore lorsqu'on rapproche le pectoral de Sénousrit III, par exemple, de celui qui accompagnait les autres bijoux d'Aahhotep et qui porte les cartouches d'Ahmôsis : dans ce dernier, qui représente le roi recevant la libation des mains d'Amon et de Ra, le sujet, déjà passablement chargé (les trois personnages sont montés sur une barque), est encombré encore et alourdi par la multiplicité des détails et l'enchevêtrement des inscriptions.

Les bijoux du Sérapeum, aujourd'hui conservés au Musée du Louvre, continuent davantage les traditions de la XIIe dynastie. C'est encore à Mariette qu'est due leur découverte, effectuée dans la tombe d'un taureau Apis, où ils avaient été consacrés par le prince Khaemuast, fils de Ramsès II. Les pectoraux, surtout (pl. LXIII *d*), sont ici de toute beauté. Le plus grand, en or incrusté de pâtes de verre, est décoré d'un vautour et d'un *uraeus*, emblèmes du Pays du Sud et du Pays du Nord, et les longues ailes éployées de l'oiseau sacré, décrivant un élégant demi-cercle qui s'en va rejoindre la partie supérieure de l'encadrement, enferment dans leur majestueuse envergure un faucon à tête de bélier, que surmonte le cartouche de Ramsès II. Deux pectoraux plus petits, également en forme de façade de temple (naos), l'un ajouré, l'autre fait d'une plaque de serpentine verte revêtue d'or (ce dernier est inscrit au nom du vizir Psar), montrent les déesses Isis et Nephtys en adoration devant le scarabée Khopra. Enfin trois autres bijoux sont constitués par une amulette en feldspath

vert — figurant la tige verdoyante de papyrus qui symbolise, dans l'écriture hiéroglyphique, l'idée de prospérité — et par deux oiseaux aux ailes étendues, en or et pâtes cloisonnées, dans lesquels il faut voir, soit des broches, soit, plus vraisemblablement, des ornements de poitrine beaucoup plus simplifiés de type que les pectoraux naoformes : le premier est un faucon ; la tête du second dont la ciselure est particulièrement délicate, est une tête de bélier, comme celle de l'oiseau du grand pectoral.

Toutes ces pièces sont d'un travail exquis ; mais, devant cette virtuosité, on se prend à regretter parfois la sobriété tout aussi expressive dont faisaient preuve, quelque mille ans plus tôt, les orfèvres de la première époque thébaine. Il y a là un art très savoureux, mais un peu factice, un style riche, mais non exempt de lourdeur, et qui annonce la décadence, s'il ne la trahit pas encore. Celle-ci, au surplus, n'allait pas tarder à se précipiter. Sans doute, le trésor de Zagazig, exhumé en 1906 dans le Delta, sur l'emplacement de l'ancienne ville de Bubastis — trésor daté par un vase en forme de lotus, portant le cartouche de la princesse Taousrit, femme de Siphtah — contient encore des œuvres de premier ordre, telles que ces deux vases en or, dont l'un est orné de la figure d'un veau couché retenant un anneau de suspension, et surtout cet admirable broc en argent (pl. LXIV *a*) dont l'anse est constituée par une petite chèvre d'or, dressée sur ses pattes de derrière, et qui allonge au-dessus du rebord sa tête curieuse et gourmande ; mais ce même trésor a livré aussi deux bracelets en or aux cartouches de Ramsès II, décorés chacun de deux grosses oies en lapis lazuli, qui sont extrêmement lourds et d'un effet assez peu gracieux. Cette tendance à surcharger la décoration de motifs qui rompent le dessin et empâtent les lignes est plus manifeste encore dans les boucles d'oreilles, bijoux qui n'apparaissent, d'ailleurs, ou dont l'usage ne se généralise qu'à partir de cette époque. Celle qui a été trouvée par Davis en 1908 dans une des tombes des Bîbân el Mouloûk, et qui porte le nom de Séti II (pl. LXIV *b*), est un assemblage fort compliqué, comprenant une fleur réunie par un tube à une calotte sphérique, et une large plaque à laquelle sont attachées sept pendeloques. Une boucle d'oreille de Ramsès XII (pl. LXIV *c*), recueillie par Mariette à Abydos en 1859, n'est pas beaucoup moins lourde, et suspend à une grosse rondelle d'or, faite de deux sortes de coupes accolées, toute une série d'*uraeus* disqués, retenus entre eux par des chaînettes. Ces œuvres représentent pour nous,

cependant, les derniers spécimens, ou peu s'en faut, de la joaillerie égyptienne. Les bijoux de l'époque saïte consistent le plus souvent, en effet, en toutes petites amulettes d'une grâce charmante, mais quelque peu maniérée; et, quant à la période ptolémaïque, elle a surtout produit des objets qui, comme ceux du trésor de Toukh el Garamous, sont, pour la plupart, d'inspiration ou même d'exécution grecques : rien ne subsiste plus, dans toutes ces œuvres, de cette sobre gravité et de cette harmonie qui donnaient tant de prix à l'art de Dahchour.

Pourquoi le souvenir de cet art s'est-il perdu si vite ? Il y a là un problème assez délicat, et qui ne se pose pas seulement, au surplus, à propos de la joaillerie ou de l'orfèvrerie. Du très sommaire aperçu que nous venons d'esquisser, il ressort, en effet, que toutes les formes de l'activité artistique des Égyptiens, architecture, sculpture, arts mineurs, se sont plus ou moins profondément modifiées au cours de la seconde période thébaine. On explique ces modifications, d'ordinaire, par des influences égéennes, et il est certain que les guerres de conquête conduites avec tant de bonheur, pendant près de trois siècles (1500-1200), par les Pharaons du Nouvel Empire ont dû créer entre les Égyptiens et les autres peuples de la Méditerranée des rapports aussi étroits que constants, dont l'esthétique des uns et des autres ne pouvait manquer de se ressentir. Rien n'empêche de croire, cependant, que, dans ces échanges incessants, les Égyptiens, qui représentaient la nation la plus civilisée, ont plus donné que reçu, et que c'est bien plutôt l'excès de même leur civilisation qui les aura conduits, sinon à renier tout à fait, pour un temps, l'art sobre et grave dont leurs ancêtres leur avaient légué de si admirables exemples, du moins à lui préférer, dans certains cas, un art un peu plus fleuri et plus souriant. Mais, une fois passée cette période de culture trop raffinée, c'est aux monuments de l'Ancien Empire qu'ils sont allés, d'instinct, demander de leur réapprendre le secret de ce réalisme sévère et puissant, de cette beauté majestueuse et calme qui étaient seuls capables, eux-mêmes le sentaient bien, d'exprimer complètement leur véritable nature. En dernière analyse, c'est décidément là, en effet, qu'était leur génie propre; et l'opinion courante ne se trompe qu'à demi, qui résume l'art égyptien dans le grand Sphinx de Gîzeh et dans les Pyramides.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Ouvrages généraux.

PRISSE D'AVENNES, *Histoire de l'art égyptien*. Paris, 1878, in-fol., 157 planches, avec un volume de texte par MARCHANDON DE LA FAYE. Paris, 1879, in-4.
PERROT et CHIPIEZ, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, tome I. Paris, 1882, in-8.
G. MASPERO, *L'Archéologie égyptienne* (dans la « Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-arts »). Paris, s. d. [1887], in-8.
Catalogue général des antiquités égyptiennes du Musée du Caire. Le Caire, années 1901 et suiv., grand in-4.
J. CAPART, *Recueil de monuments égyptiens*, 100 planches avec texte explicatif. Bruxelles, 1902-1905, 2 volumes in-4. — *L'Art égyptien, choix de documents accompagnés d'indications bibliographiques* (200 planches). Bruxelles, 1909-1911, 2 vol. in-8.
W. SPIEGELBERG, *Geschichte der ägyptischen Kunst*. Leipzig, 1903, in-8.
FLINDERS PETRIE, *The Arts and Crafts of Ancient Egypt* (2e édition). Londres, 1910, in-8 (trad. par CAPART, *Les Arts et Métiers de l'Ancienne Égypte*. Bruxelles, 1912, in-8).
G. MASPERO, *Histoire générale de l'art* (coll. « Ars Una ») : *Égypte*. Paris, 1912, in-18.
G. JÉQUIER, *Histoire de la civilisation égyptienne*. Paris, s. d. [1913], in-16.
J. CAPART, *Leçons sur l'art égyptien*. Liége, 1920, in-8. — *L'Art égyptien; études et histoire*, tome I, Bruxelles, 1924, in-8.
H. SCHÆFER, *Von ägyptischer Kunst*. Leipzig, 2e éd., 1922, in-8°.
Mrs A. A. QUIBELL, *Egyptian History and Art*. Londres, 1923, in-8.
G. BÉNÉDITE, *L'Art égyptien dans ses lignes générales*. Paris, 1923, in-18.

Ouvrages spéciaux.

A. CHOISY, *L'Art de bâtir chez les Égyptiens*. Paris, 1904, in-4 (avec atlas de 24 pl.).
G. FOUCART, *Histoire de l'ordre lotiforme*. Paris, 1897, in-4.
J. CAPART, *L'Art égyptien* : I. *L'Architecture, choix de documents accompagnés d'indications bibliographiques*. Bruxelles, 1922, in-8.
G. JÉQUIER, *L'Architecture et la Décoration dans l'ancienne Égypte : les Temples*. Paris, Morancé, 1920-1924, 3 volumes grand in-fol., de 80 planches chacun. — *Manuel d'archéologie égyptienne : Les Éléments de l'architecture*. Paris, 1924, in-8.
W. VON BISSING, *Denkmäler ägyptischer Sculptur*. Munich, 1906-1914, in-fol. (150 pl.)
Hedwig FECHHEIMER, *Die Plastik der Aegypter*. Berlin, 1914, in-8 (trad. par Charlotte MARCHAND : *La Sculpture égyptienne*. Paris, s. d., in-8). — *Kleinplastik der Aegypter*. Berlin, 1922, in-8.
Ch. PICARD, *La Sculpture antique*. Paris, 1923, in-8.
E. VERNIER, *La Bijouterie et la Joaillerie égyptiennes*. Le Caire, 1907, in-4.

TABLE DES PLANCHES

XVIIIe dynastie (environ 1400 ans avant J.-C.). (D'après G. Jéquier, *L'Architecture et la Décoration dans l'ancienne Égypte : les Temples memphites et thébains*, pl. 62 ; éditions A. Morancé).

XII. Grand temple d'Amon, à Karnak : *a*) Pylône de Ramsès Ier ; — *b*) Vue générale de la salle hypostyle. IIe époque thébaine. (D'après G. Jéquier, *L'Architecture et la Décoration dans l'ancienne Égypte: les Temples ramessides et saïtes*, pl. 1 ; éditions A. Morancé).

XIII. Grand temple d'Amon, à Karnak : la salle hypostyle. (D'après G. Jéquier, *L'Architecture et la Décoration dans l'ancienne Égypte : les Temples ramessides et saïtes*, pl. 4; éditions A. Morancé).

XIV. Le Temple d'Isis, dans l'île de Philae : vue générale. Époque ptolémaïque. (Cliché « Service des Antiquités de l'Égypte »).

XV. Le Temple d'Hathor, à Denderah : façade Nord. Époque ptolémaïque. (D'après G. Jéquier, *L'Architecture et la Décoration dans l'ancienne Égypte : les Temples ptolémaïques et romains*, pl. 1, éditions A. Morancé).

XVI. Le Temple d'Horus, à Edfou : angle Sud-Ouest de la cour. Époque ptolémaïque. (D'après G. Jéquier, *L'Architecture et la Décoration dans l'ancienne Égypte : les Temples ptolémaïques et romains*, pl. 17 ; éditions A. Morancé).

XVII. Le pavillon-kiosque de Trajan, dans l'île de Philae. Époque romaine. (Cliché Beato).

XVIII. Stèle du « Roi Serpent ». Calcaire. Époque thinite. Haut. : 1 m. 45. (Musée du Louvre). (Cliché « Archives photographiques d'art et d'histoire »).

XIX. Partie supérieure de la statue du roi Khéfren. Diorite. IVe dynastie (environ 2800 ans avant J.-C.). Haut. de la statue entière : 1 m. 66. (Musée du Caire.) (Cliché Klewa).

XX. Tête du roi Didoufrî. Grès rouge. IVe dynastie. Haut. : 0 m. 28. (Musée du Louvre). (Cliché « Archives photographiques d'art et d'histoire »).

XXI. Fausse porte de la chapelle funéraire du mastaba de Méri, à Sakkarah. Calcaire. VIe dynastie. (Cliché Boyer).

XXII. Tête d'homme, en calcaire peint. IVe dynastie. Haut. : 0 m. 345. (Musée du Louvre). (Cliché Giraudon).

XXIII. Scribe accroupi, en calcaire peint, trouvé par Mariette à Sakkarah. V^e dynastie. Haut. : 0 m. 53. (Musée du Louvre). (Cliché Giraudon).

XXIV. Scribe accroupi, en calcaire peint, trouvé par J. de Morgan dans une tombe de Sakkarah. V^e dynastie. Haut. : 0 m. 51. (Musée du Caire). (Cliché « Archives photographiques d'art et d'histoire »).

XXV. Le « prêtre de double » Kemqed (dit « le Scribe agenouillé »). Calcaire. V^e dynastie. Haut. : 0 m. 43. (Musée du Caire). (D'après O. Rayet, *Monuments de l'art antique*, I, 3).

XXVI. Le prince Rahotep et la princesse Nofrit. Calcaire peint. Début de la IVe dynastie. Haut. : 1 m. 20. (Musée du Caire). (Cliché « Service des Antiquités de l'Égypte »).

XXVII. Le « Cheikh el Beled ». Bois. V^e dynastie. Haut. : 1 m. 10. (Musée du Caire). (D'après W. von Bissing, *Denkmäler ägyptischer Sculptur*, pl. 11).

XXVIII. *a*) Panneaux en bois provenant de la chapelle funéraire de Hesi, à Sakkarah. Fin de la IIIe dynastie. Haut. : 1 m. 45. (Musée du Caire). (Cliché « Service des Antiquités de l'Égypte ») ; — *b*) Les oies de Meidoum. Peinture sur stuc. Début de la IVe dynastie. (Musée du Caire). (D'après L. Borchardt, *Kunstwerke aus dem aegyptischen Museum zu Cairo*, pl. 32).

XXIX. Tête d'une statue colossale de Sénousrit III, provenant de la cachette de Karnak. Granit rose. XIIe dynastie. Haut. du colosse entier : 3 m. 15. (Musée du Caire). (D'après G. Legrain, *Catalogue général du Musée du Caire ; Statues et statuettes de rois et de particuliers*, pl. VI).

XXX. Statue d'Amenemhât III, provenant de la cachette de Karnak. Granit noir. XIIe dynastie. Haut. : 1 m. 10. (Musée du Caire). (D'après G. Legrain, *Catalogue général du Musée du Caire ; Statues et statuettes de rois et de particuliers*, pl. VIII).

XXXI. Tête d'un des sphinx trouvés par Mariette dans le temple de Tanis. Granit noir. XIIe dynastie. (Musée du Caire). (D'après W. von Bissing, *Denkmäler ägyptischer Sculptur*, pl. 25).

XXXII. Partie supérieure d'une statue assise du roi Amenemhât III, provenant d'Hawara (Fayoum). Calcaire. XIIe dynastie. Haut. de la statue entière : 1 m. 75. (Musée du Caire). (D'après L. Borchardt, *Kunstwerke aus dem ägyptischen Museum zu Cairo*, pl. 6).

XXXIII. Le « chef des prophètes » Amenemhâtankh. Grès. XIIe dynastie. Haut. : 0 m. 72. (Musée du Louvre). (Cliché Giraudon).

XXXIV. Le roi Thoutmôsis III, foulant aux pieds les Neuf Arcs (statue provenant de la cachette de Karnak). Basalte. XVIIIe dynastie. Haut. : 2 m. (Musée du Caire). (D'après G. Legrain, *Catalogue général du Musée du Caire : Statues et statuettes de rois et de particuliers*, I, pl. XXIX ; cliché Klewa).

XXXV. Buste de femme trouvé dans un tombeau de Cheikh abd el Kourna. Calcaire. XVIIIe dynastie. (Musée du Caire). (D'après G. Maspero, *Revue de l'art ancien et moderne*, juin 1905).

XXXVI. Bas-relief représentant Aménophis IV en compagnie de sa femme et de ses filles. Calcaire. XVIIIe dynastie. (Musée de Berlin). (D'après Steindorff, *Die Blütezeit des Pharaonenreichs*, fig. 132).

XXXVII. Buste de la reine Nofirtiti, femme du roi Aménophis IV. Calcaire peint. XVIIIe dynastie. (Musée de Berlin). (Cliché Grölz).

XXXVIII. Buste du roi Akhounaton (Aménophis IV). Calcaire. XVIIIe dynastie. Haut. : o m. 58. (Musée du Louvre). (D'après G. BÉNÉDITE, *Monuments et Mémoires* de la fondation Piot, XIII [1906], pl. II).

XXXIX. Le roi Akhounaton (Aménophis IV) assis (statue ayant fait autrefois partie d'un groupe). Stéatite. XVIIIe dynastie. Haut. : o m. 64. (Musée du Louvre). (Cliché Giraudon).

XL. Buste de femme. Pierre calcaire. XVIIIe dynastie. Haut. : o m. 50. (Musée de Florence). (D'après W. von BISSING, *Denkmäler ägyptischer Sculptur*, pl. 43).

XLI. Le dieu Amon protégeant le roi Toutankhamon. Granit noir. XVIIIe dynastie. Haut. : 2 m. 20. (Musée du Louvre). (D'après G. BÉNÉDITE, *Monuments et Mémoires* de la fondation Piot XXIV [1920], pl. I).

XLII. Tête et torse d'une statue de Toutankhamon trouvée dans la cachette de Karnak. Granit violacé. XVIIIe dynastie. Haut. de la statue entière : 1 m. 57. (Musée du Caire). (D'après G. LEGRAIN, *Catalogue général du Musée du Caire : Statues et statuettes de rois et de particuliers*, pl. LVIII).

XLIII. Partie supérieure d'une statue du dieu Khonsou. Granit gris. XVIIIe dynastie. Haut. de la statue : 2 m. 60. (Musée du Caire). (D'après G. LEGRAIN, *Le Musée égyptien*, t. II, pl. I-II).

XLIV. Tête dite « de la reine Tii ». Calcaire. XVIIIe dynastie. Haut. : o m. 50. (Musée du Caire). (Cliché Klewa).

XLV. Tête d'une statue du roi Horemheb. Granit. XVIIIe dynastie. Haut. : o m. 77. (Musée du Caire). (D'après O. RAYET, *Monuments de l'art antique*, I, 8).

XLVI. Le roi Séti Ier et la déesse Hathor. Bas-relief en calcaire peint, provenant du tombeau de Séti Ier à Thèbes. XIXe dynastie. Haut. : 2 m. 27. (Musée du Louvre). (Cliché Giraudon).

XLVII. Statue du roi Ramsès II. Granit noir. XIXe dynastie. Haut. : 1 m. 94. (Musée de Turin). (Cliché Giraudon).

XLVIII. La reine Améniritis. Albâtre. XXVe dynastie. Haut. : 1 m. 67. (Musée du Caire). (D'après W. von BISSING, *Denkmäler ägyptischer Sculptur*, pl. 64).

XLIX. Le haut fonctionnaire Nekhthorheb. Grès. Époque sébennytique. Haut. : 1 m. 48. (Musée du Louvre). (Cliché Giraudon).

L. *a*) Tête de vieillard. Granit gris. Époque néo-memphite. Haut. : o m. 135. (Musée du Louvre); — *b*) Tête d'une statue du roi Psamitik III. Granit. XXVIe dynastie. Haut. : o m. 22. (Musée du Louvre). — *c*) Tête royale en schiste. Époque néo-memphite. Haut. : o m. 18. (Musée de Turin). (Clichés Giraudon).

LI. La déesse-vache Hathor et le roi Aménophis II. Groupe découvert à Déir el-Bahri. Grès. XVIIIe dynastie. Long. : 2 m. 25; haut. : 2 m. 20. (Musée du Caire). (D'après NAVILLE, *The XIth Dynasty Temple at Deir el-Bahri*, I, pl. XXX et XXXI).

LII. Chien-loup. Pierre calcaire. IIe époque thébaine (?). Haut. : 1 m. (Musée du Louvre). (Cliché « Archives photographiques d'art et d'histoire »).

LIII. Toui, supérieure des Pallacides d'Amon. Bois. IIe époque thébaine. Haut. : o m. 34. (Musée du Louvre). (Cliché Giraudon).

LIV. Coffret trouvé dans la tombe de Yuaa et Thuiu, beaux-parents du roi Aménophis III. Bois doré et incrusté. XVIIIe dynastie. Haut. : o m. 41. (Musée du Caire). (D'après QUIBELL, *Catalogue général du Musée du Caire: Tomb of Yuaa and Thuiu*, pl. XLVI).

LV. Trône trouvé dans la tombe du roi Toutankhamon, à Thèbes. Bois plaqué d'or et incrusté de faïences polychromes. XVIIIe dynastie. (Musée du Caire). (D'après H. CARTER et A. C. MACE, *The Tomb of Tut-ankh-Amen*, I, pl. LXIII).

LVI. Deux des panneaux d'un coffret en bois peint trouvé dans la tombe du roi Toutankhamon, à Thèbes. XVIIIe dynastie. (Musée du Caire). (D'après H. CARTER et A. C. MACE, *The Tomb of Tut-ankh-Amen*, I, pl. LI et LII).

LVII. *a*) Cuillers à parfums. Bois. IIe époque thébaine. (Musée du Louvre). (D'après O. RAYET, *Monuments de l'art antique*, I, 11); — *b*) Cuiller à parfums, du type dit « à la nageuse ». Bois et ivoire. IIe époque thébaine. (Musée du Louvre). (Cliché « Archives photographiques d'art et d'histoire »).

LVIII. Le dieu Horus hiéracocéphale versant l'eau de la libation. Bronze. Époque néo-memphite. Haut. : o m. 96. (Musée du Louvre). (Cliché « Archives photographiques d'art et d'histoire »).

LIX. La reine Karomama. Bronze incrusté d'or. Époque bubastite. Haut. : o m. 60. (Musée du Louvre). (Cliché Giraudon).

LX. Couteau de silex à manche d'ivoire, trouvé à Gebel el 'Arak (Haute-Égypte). Époque prédynastique. Long. : o m. 28. (Musée du Louvre). (D'après G. BÉNÉDITE, *Monuments et Mémoires* de la fondation Piot, XXII [1916], pl. I).

LXI. Tête royale en verre bleu lapis clair et bleu lapis foncé. Fin de la XVIIIe dynastie. Haut. : o m. 087. (Musée du Louvre). (Cliché « Archives photographiques d'art et d'histoire »).

LXII. *a*) Pectoral de Sénousrit II. Or et pierres cloisonnées. XIIe dynastie. 0,052 × 0,048. (Musée du Caire). (D'après E. VERNIER, *Catalogue général du Musée du Caire : Bijoux et orfèvreries*, pl. I); — *b*) Pectoral de Sénousrit III. Or et pierres cloisonnées. XIIe dynastie. 0,085 × 0,061. (Musée du Caire). (D'après E. VERNIER, *Mémoires de l'Institut du Caire*, tome II : *La bijou-*

terie et la joaillerie égyptiennes, pl. IX); — *c*) Couronne de la princesse Khnoumit. Or et pierres précieuses. XIIe dynastie. (Musée du Caire). (D'après E. VERNIER, *Mémoires de l'Institut du Caire,* tome II : *La bijouterie et la joaillerie égyptiennes,* pl. XVII, 4.)

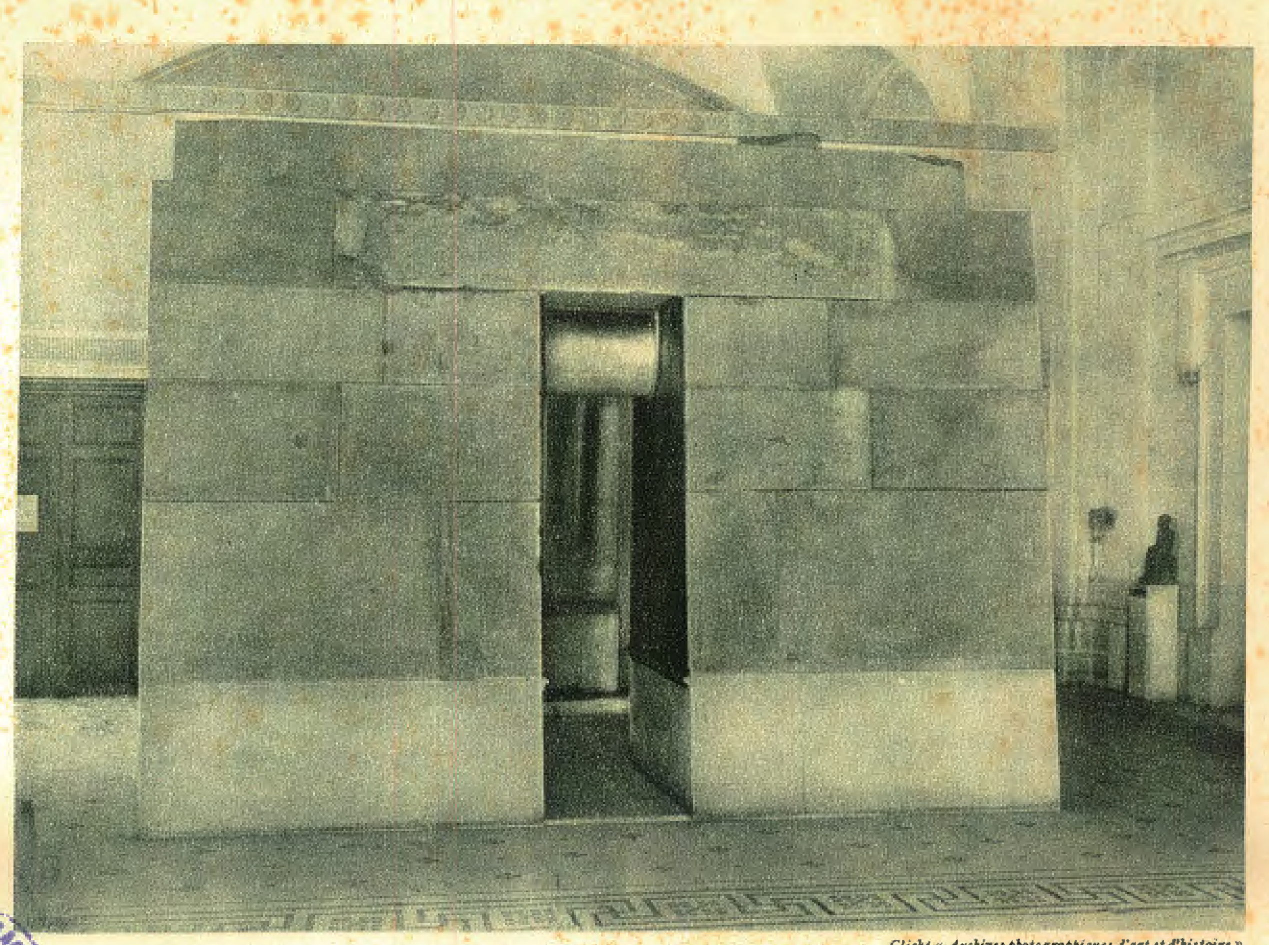
LXIII. *a*) Tête de faucon en or et obsidienne, trouvée à Hiérakonpolis. VIe (ou XIIe ?) dynastie. Haut. : 0 m. 10. (Musée du Caire). : (D'après E. VERNIER, *Mémoires de l'Institut du Caire,* tome II *La bijouterie et la joaillerie égyptiennes,* pl. XVI, 1) ; — *b-c*) Poignard et hache du roi Ahmôsis (trésor de la reine Aahhotep, trouvé par Mariette à Thèbes en 1860). Commencement du Nouvel Empire. (Musée du Caire). (D'après E. VERNIER, *Mémoires de l'Institut du Caire,* tome II : *La bijouterie et la joaillerie égyptiennes,* pl. XXIV, 2, et L. BORCHARDT, *Kunstwerke aus dem ägyptischen Museum zu Cairo,* pl. 43) ; — *d*) Pectoraux provenant du Sérapeum. Or et pâtes cloisonnées. XIXe dynastie. (Musée du Louvre). (Cliché « Archives photographiques d'art et d'histoire »).

LXIV. *a*) Vase à la chèvre (trésor de Zagazig). Argent et or. XIXe dynastie: Haut. : 0 m. 175. (Musée du Caire). (D'après C. C. EDGAR, *Le Musée égyptien,* tome II, pl. XLIII) ; — *b*) Boucle d'oreille du roi Séti II. Or. XIXe dynastie. Long. : 0 m. 135. (Musée du Caire). (D'après E. VERNIER, *Catalogue général du Musée du Caire ; Bijoux et orfèvreries,* pl. XXVIII) ; — *c*) Boucle d'oreille de Ramsès XII. Or. XXe dynastie. Long. : 0 m. 160. (Musée du Caire). (D'après E. VERNIER, *Catalogue général du Musée du Caire : Bijoux et orfèvreries,* pl. XXVII).

TABLE DES MATIÈRES



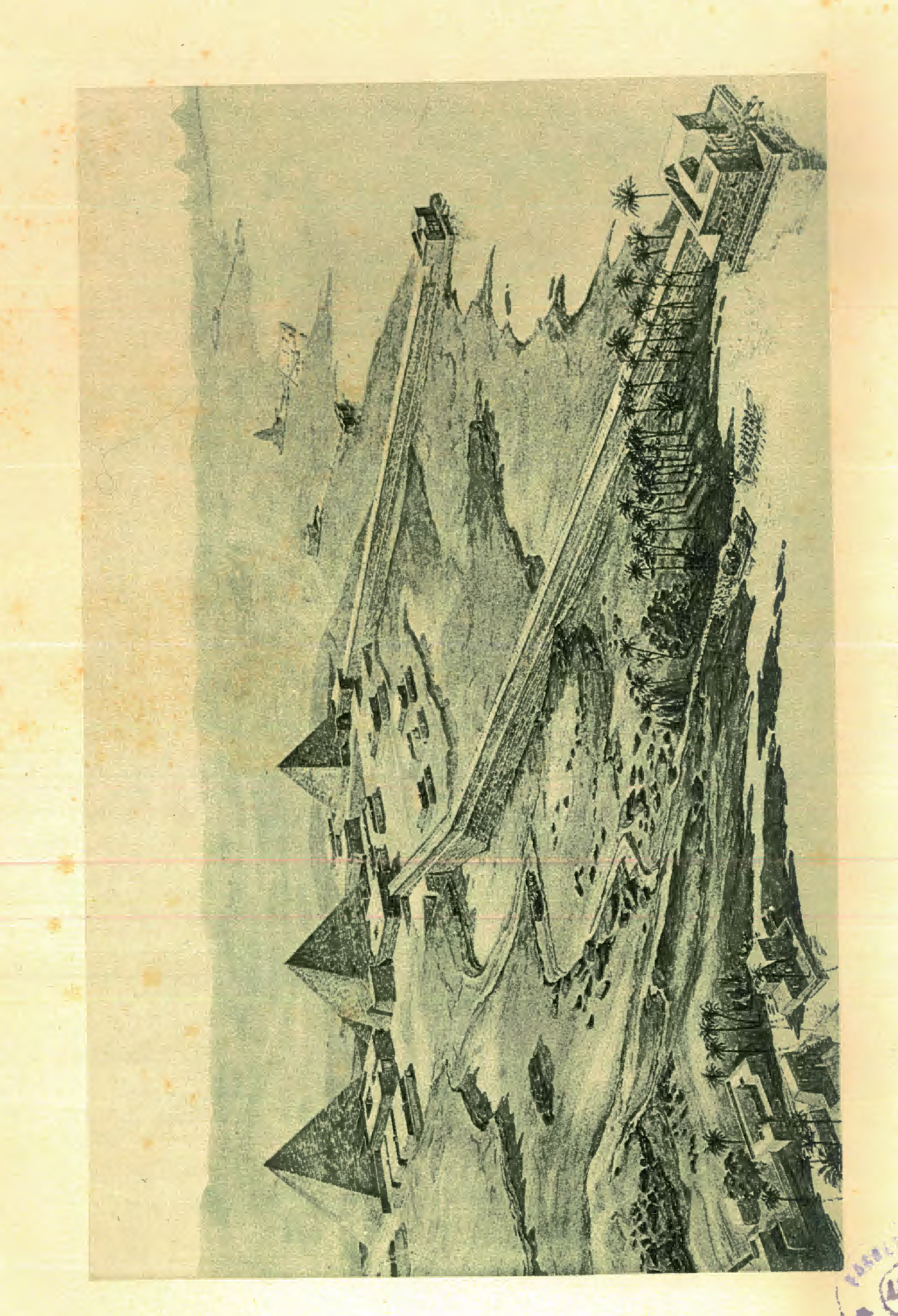
MACON, PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS, MCMXXV.



Cliché « Archives photographiques d'art et d'histoire ».

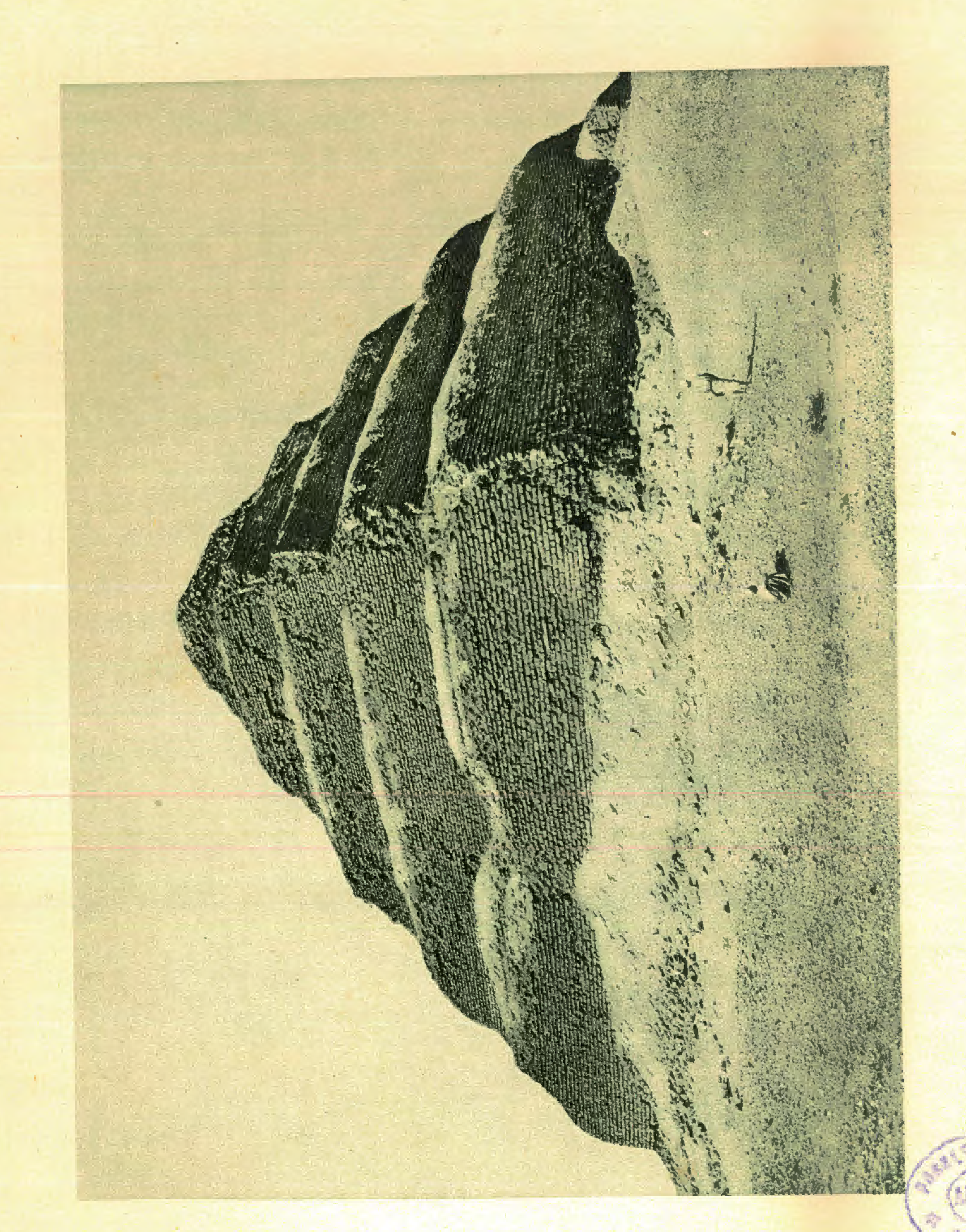
FACULTÉ DES LETTRES

Façade de la chapelle funéraire du mastaba d'Akhouthotep. Calcaire.
Ve dynastie (environ 2.600 ans avant J.-C.).
(Musée du Louvre).



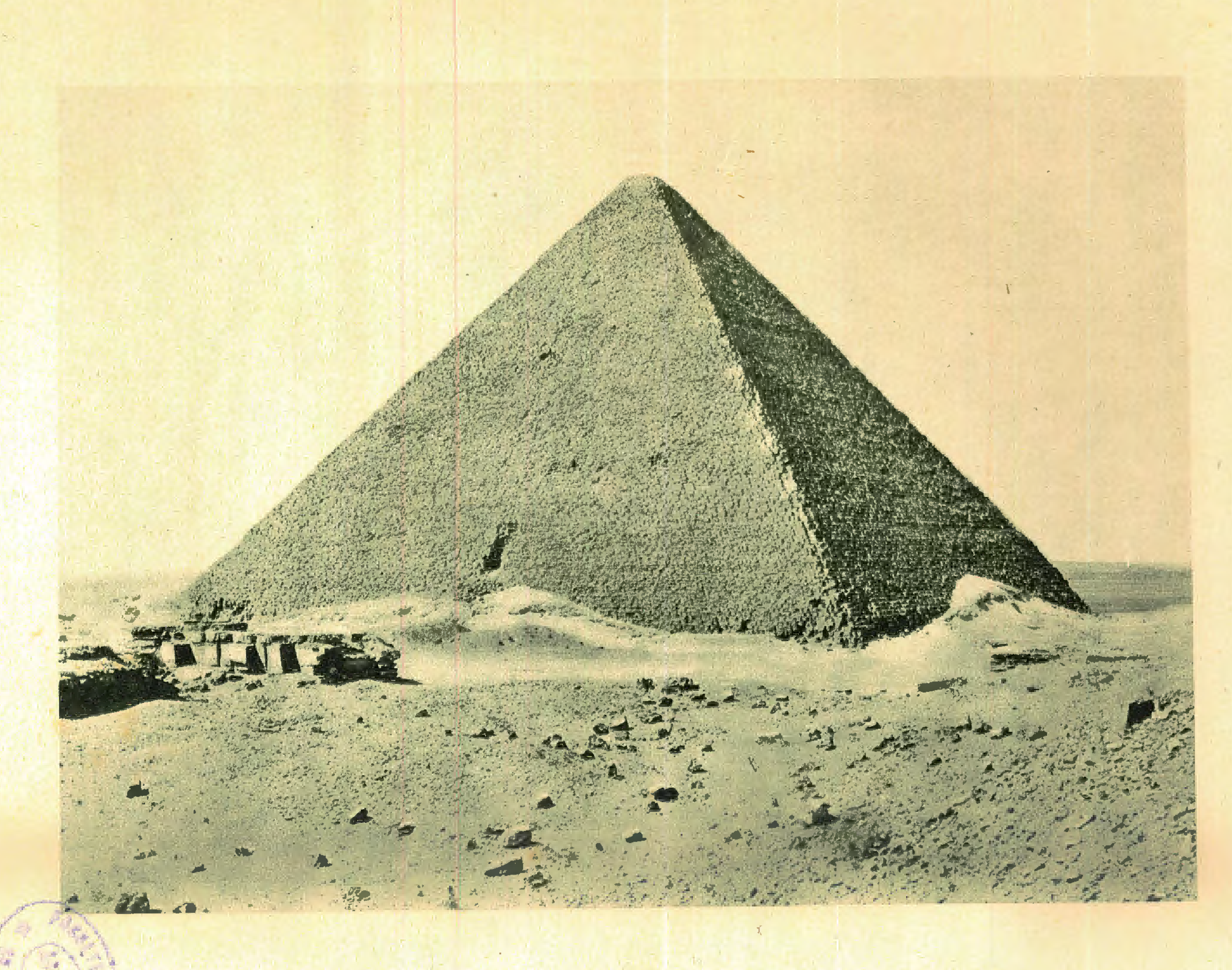
Les Pyramides d'Abousir. Ve dynastie (environ 2.600 ans avant J.-C.).

SOCIÉTÉ DES LETTRES
ARCHÉOLOGIE
DE BORDEAUX



La Pyramide à degrés du roi Djosir, à Sakkarah. Calcaire. III[e] dynastie (environ 2.900 ans avant J.-C.).

FACULTÉ DES LETTRES ARCHÉOLOGIE DE BORDEAUX



La grande Pyramide de Gizeh (Pyramide de Khéops). Calcaire.
IVe dynastie (environ 2.800 ans avant J.-C.).

Pl. IV.



Cliché éditions Albert Morancé, Paris.

Le grand Sphinx de Gîzeh (avec les Pyramides de Khéops et de Khetren).
IVe dynastie (environ 2.800 ans avant J.-C.).

FACULTÉ DES LETTRES DE BORDEAUX

Pl. V.

Cliché éditions Albert Morancé, Paris.



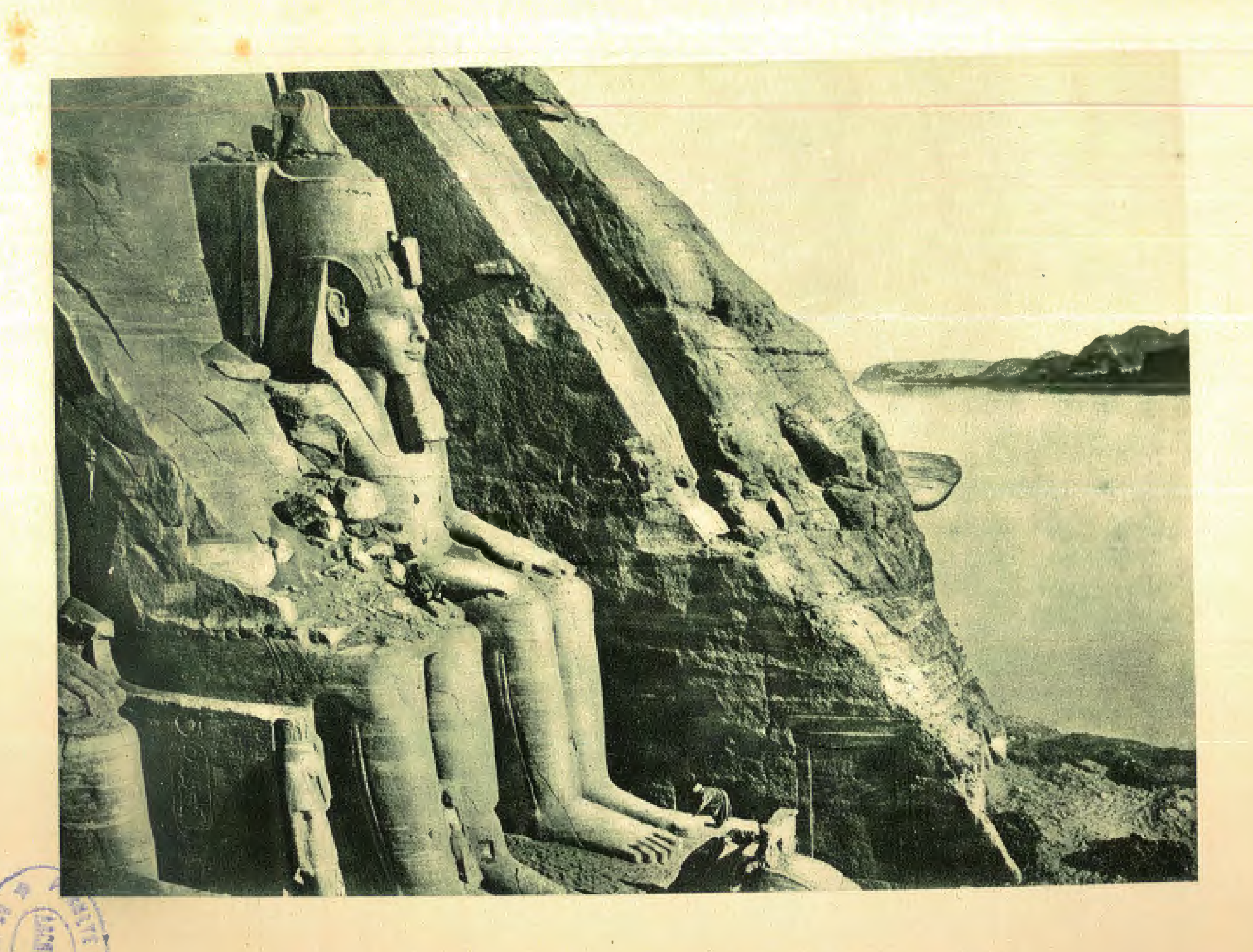
Temple funéraire de la reine Hatshopsitou, à Déir-el-Bahri. XVIIIe dynastie (environ 1.500 ans avant J.-C.).

Pl. VI.



FACULTÉ DES LETTRES
ARCHÉOLOGIE
DE BORDEAUX

Temple funéraire du roi Séti Ier, à Abydos : la nef et le sanctuaire d'Amon.
XIXe dynastie (environ 1.300 ans avant J.-C.).



Façade du temple-caverne (« spéos ») du roi Ramsès II, à Abou-Simbel (Nubie).
XIXe dynastie (environ 1.250 ans avant J.-C.).

Pl. VIII.



Cliché Beato.

Les « Colosses de Memnon » (statues d'Aménophis III). Grès. XVIII[e] dynastie (environ 1.400 ans avant J.-C.).

Faculté des Lettres — Archéologie — de Bordeaux



Cliché Beato.

Le « Pavillon de Ramsès III » et le premier pylône du temple de Medinet Habou.
XXe dynastie (environ 1.200 ans avant J.-C.).

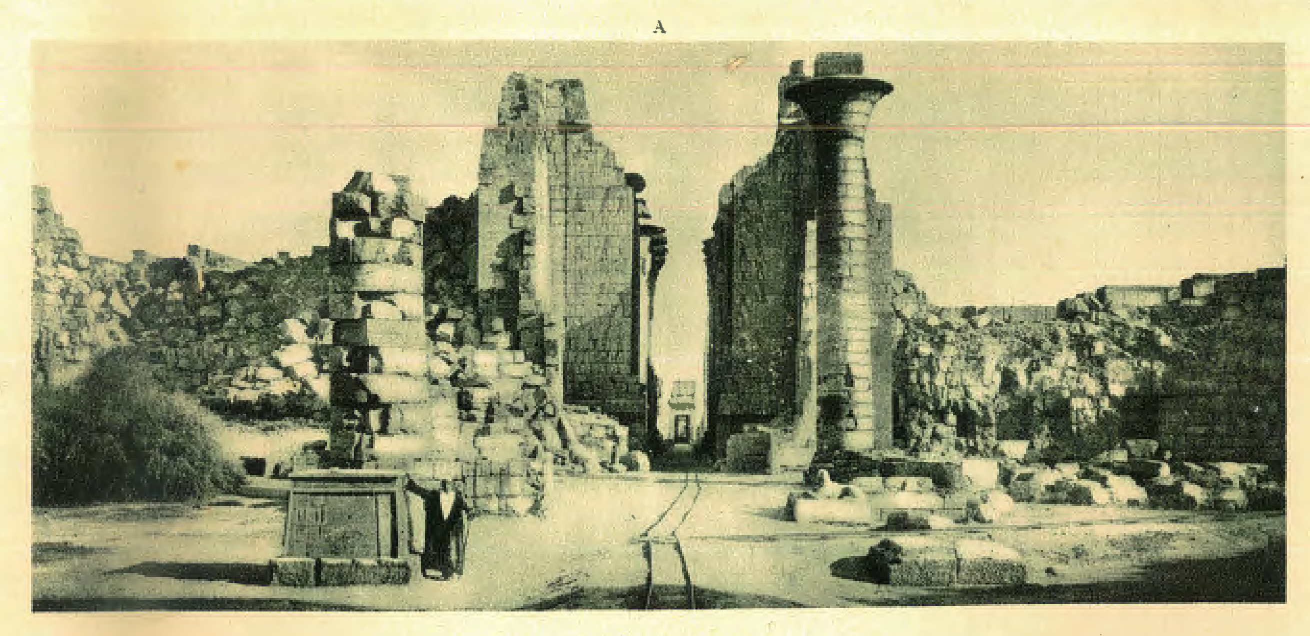


Cliché éditions Albert Morancé, Paris.

FACULTÉ DES LETTRES
ARCHÉOLOGIE
DE BORDEAUX

Temple d'Amon, à Luxor : la colonnade d'Aménophis III.
XVIIIe dynastie (environ 1.400 ans avant J.-C.).

A



B



Cliché éditions Albert Morancé, Paris.

FACULTÉ DES LETTRES
DE BORDEAUX
ARCHÉOLOGIE

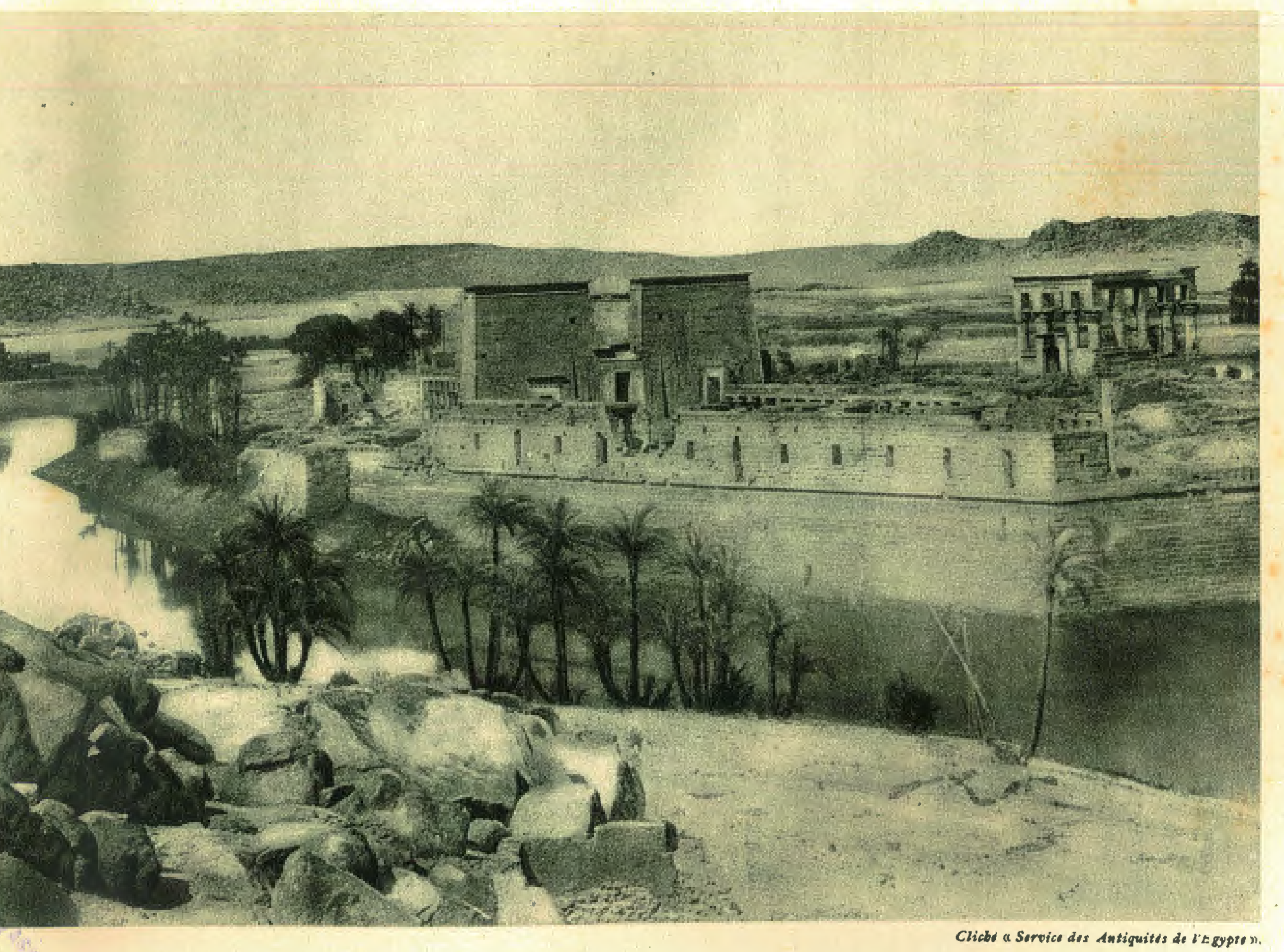
Grand temple d'Amon, à Karnak : *a.* Pylône de Ramsès Ier ; — *b.* Vue générale de la salle hypostyle.
IIe époque thébaine.



Cliché éditions Albert Morancé, Paris.

Grand temple d'Amon, à Karnak : la salle hypostyle.

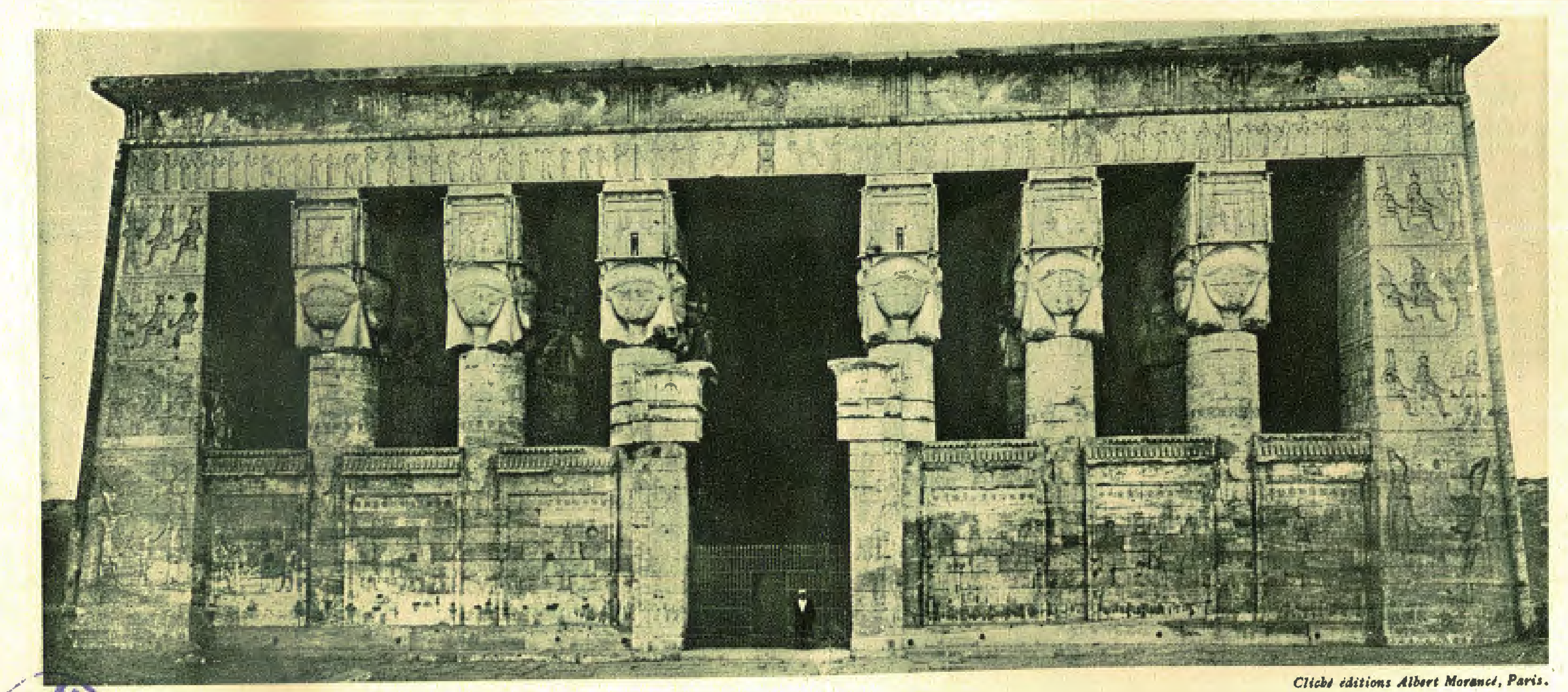
FACULTÉ DES LETTRES · ARCHÉOLOGIE · DE BORDEAUX



Cliché « Service des Antiquités de l'Égypte ».

Le temple d'Isis, dans l'île de Philæ : vue générale. Époque ptolémaïque.

… DES LETTRES … DE SORBONNE



Cliché éditions Albert Morancé, Paris.

FACULTÉ DES LETTRES DE BORDEAUX ARCHÉOLOGIE

Le temple d'Hathor, à Denderah : façade Nord. Époque ptolémaïque.



Cliché éditions Albert Morance, Paris.

FACULTÉ DES LETTRES DE BORDEAUX ARCHÉOLOGIE

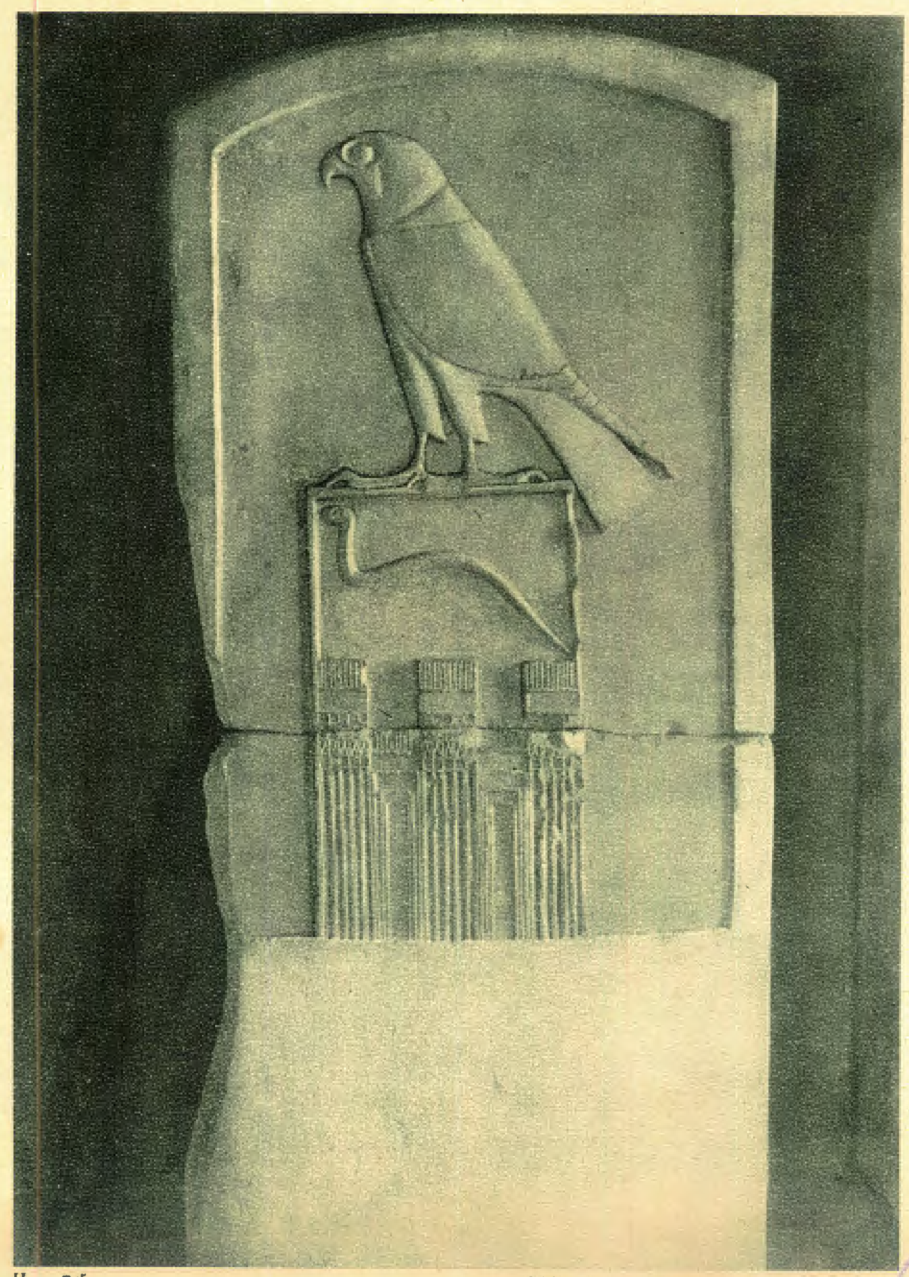
Le temple d'Horus, à Edfou : angle Sud-Ouest de la cour. Époque ptolémaïque.



Cliché Beato.

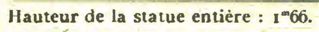
Le pavillon-kiosque de Trajan, dans l'île de Philæ. Époque romaine.

ARCHÉOLOGIE

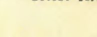


H. : 1m45. *Cliché « Archives photographiques d'art et d'histoire ».*

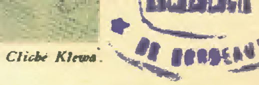
Stèle du « Roi Serpent ». Calcaire. Époque thinite.
(Musée du Louvre).



Hauteur de la statue entière : 1m66.



Cliché Klewa.



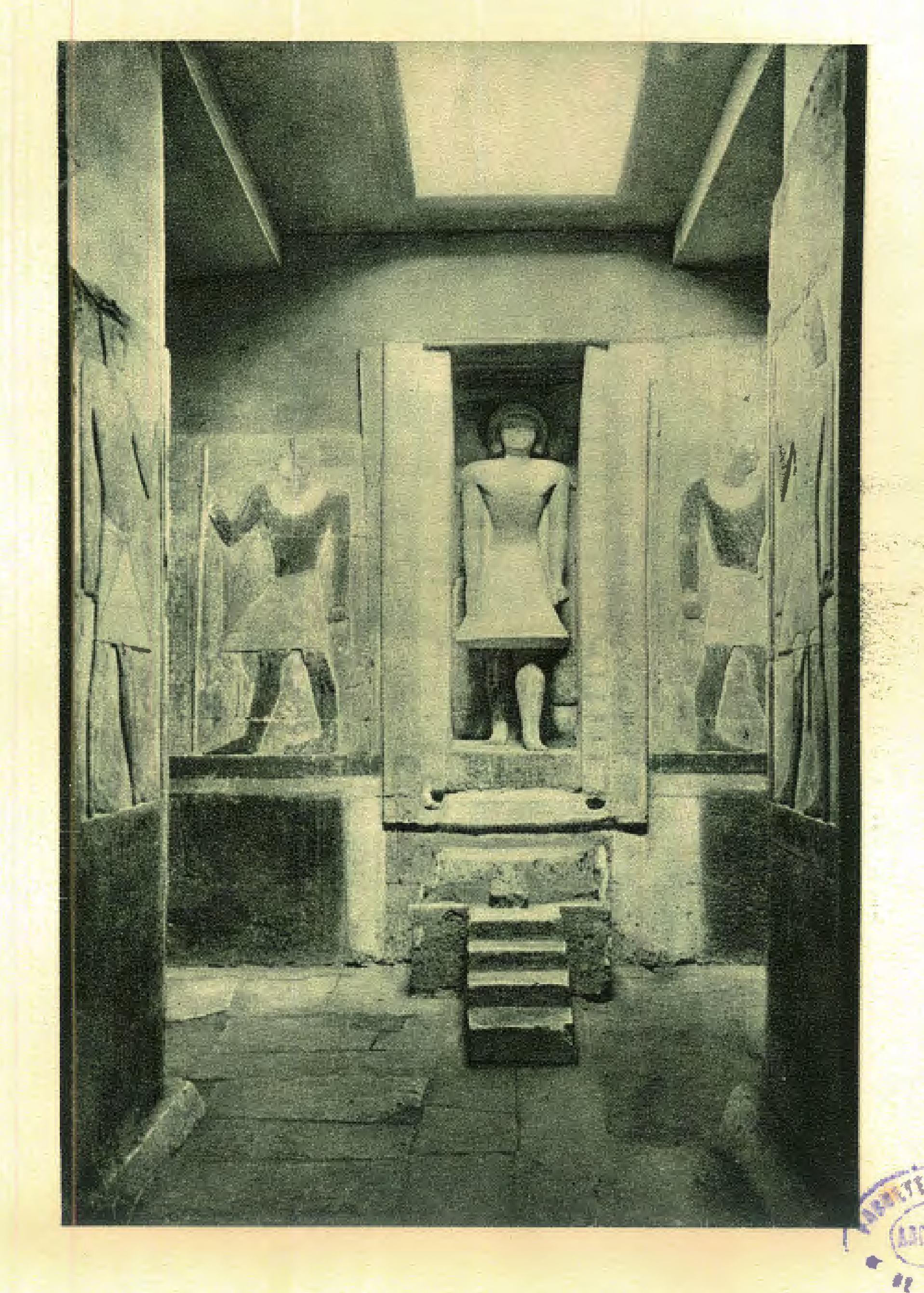
Partie supérieure de la statue du roi Khéfren. Diorite.
IVe dynastie (environ 2.800 ans avant J.-C.).
(Musée du Caire).



H. : 0m28. *Cliché « Archives photographiques d'art et d'histoire ».*

FACULTÉ DES LETTRES ARCHÉOLOGIE BORDEAUX

Tête du roi Didoufrî. Grès rouge. IVe dynastie.
(Musée du Louvre).



FACULTÉ DES LETTRES
ARCHÉOLOGIE
DE BORDEAUX

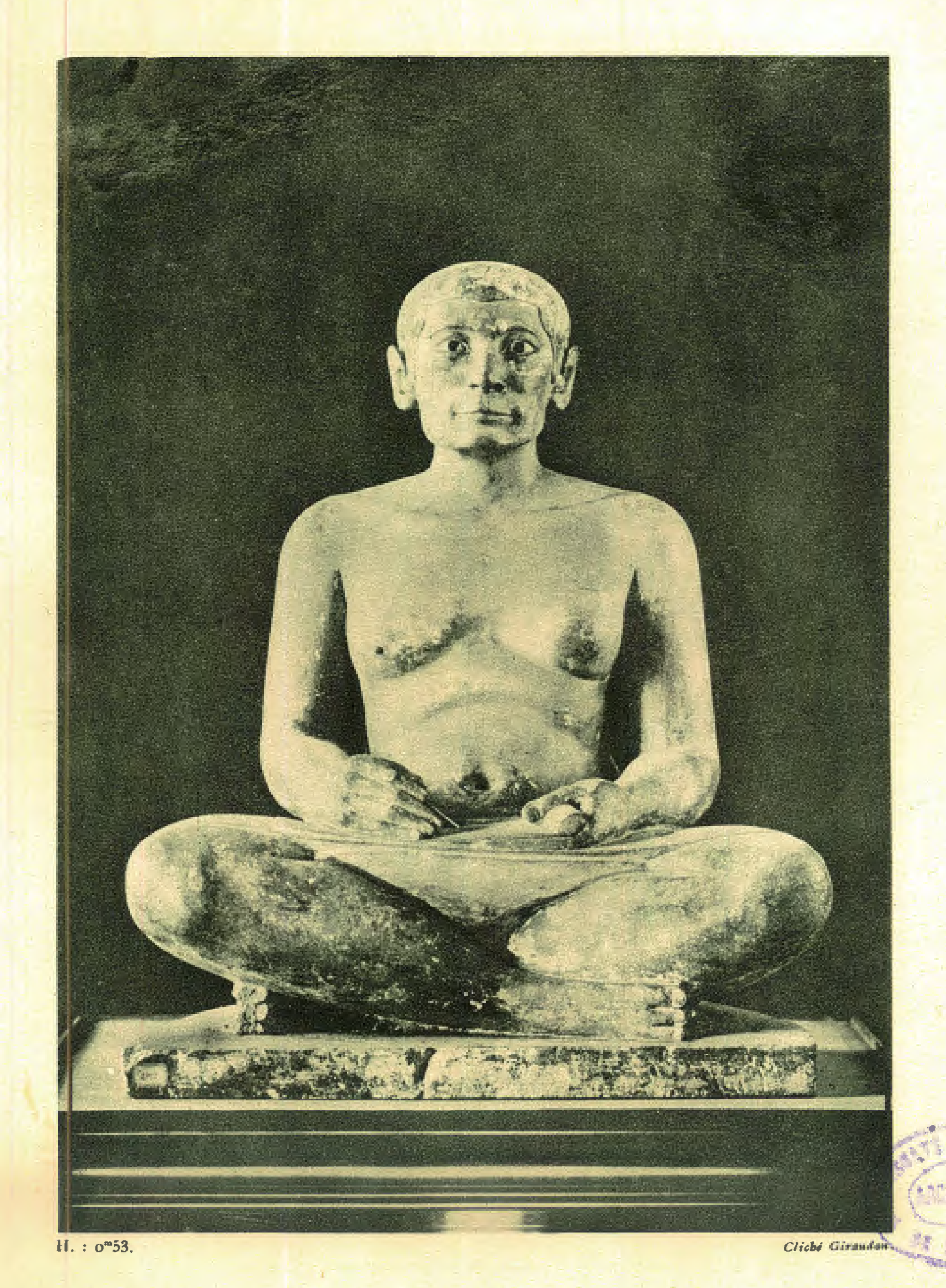
Fausse porte de la chapelle funéraire du mastaba de Méri, à Sakkarah.
Calcaire. VIe dynastie.



H. : 0^{m}345. Cliché Giraudon.

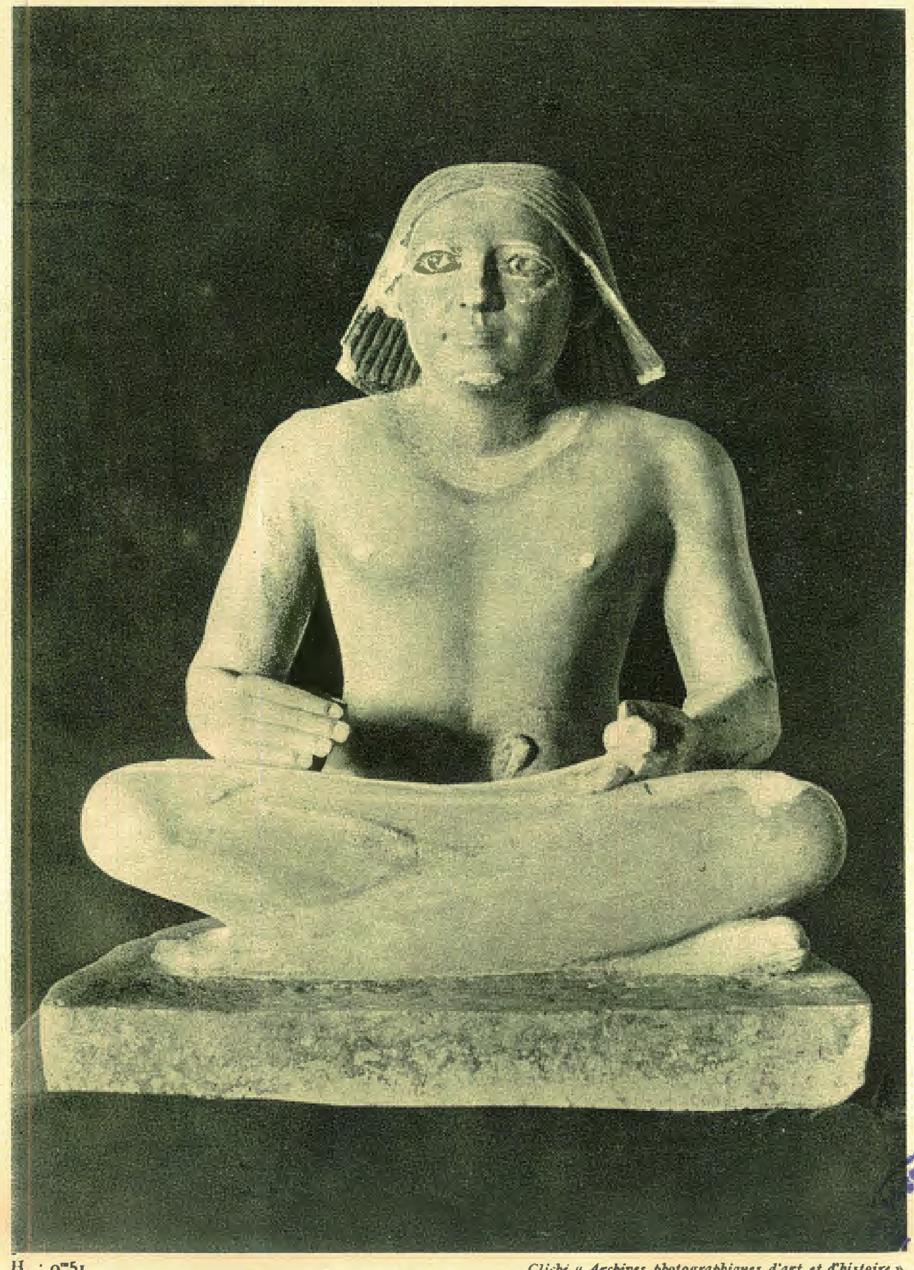
ARCHÉOLOGIE

Tête d'homme. Calcaire peint. IVe dynastie.
(Musée du Louvre).



H. : $0^{m}53$. Cliché Giraudon.

Scribe accroupi, en calcaire peint, trouvé par Mariette à Sakkarah. Ve dynastie.
(Musée du Louvre).



H. : 0m51. *Cliché « Archives photographiques d'art et d'histoire ».*

FACULTÉ DES LETTRES ARCHÉOLOGIE DE BORDEAUX

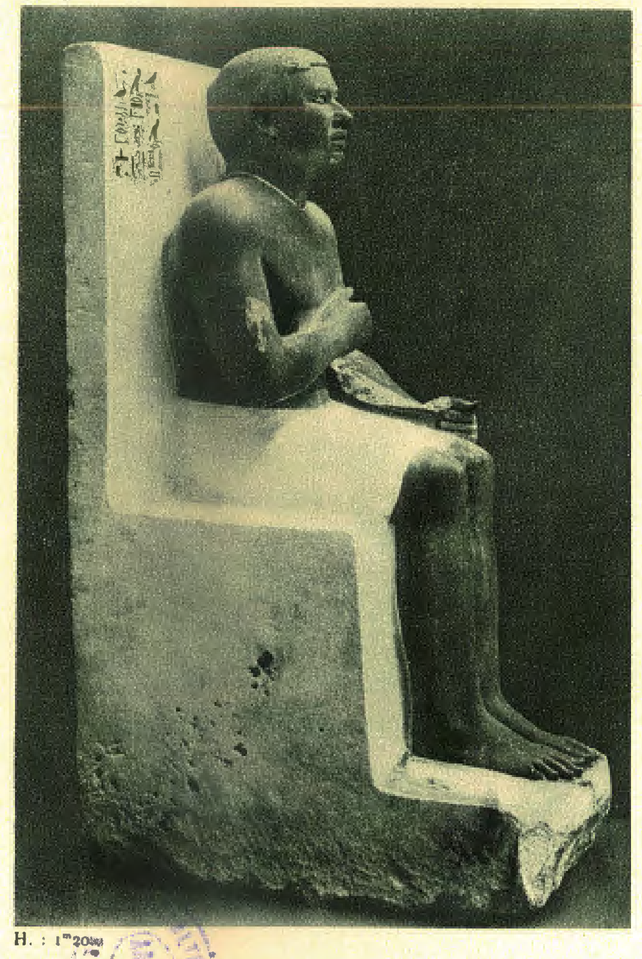
Scribe accroupi, en calcaire peint,
trouvé par J. de Morgan dans une tombe de Sakkarah. Ve dynastie.
(Musée du Caire).



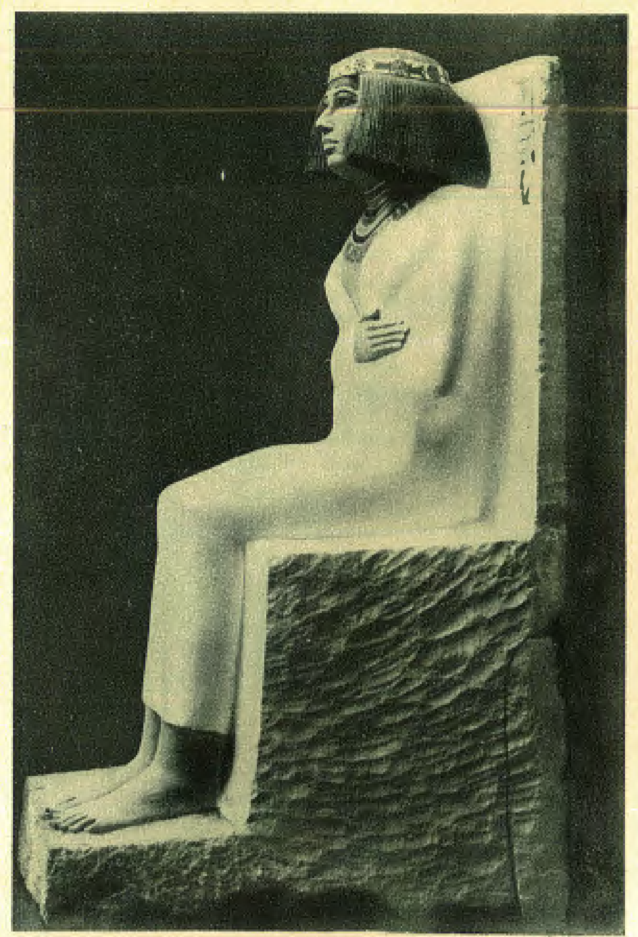
H. : 0m43.

Le « prêtre de double » Kemqed (dit « le Scribe agenouillé »). Calcaire.
Ve dynastie.
(Musée du Caire).

FACULTÉ DES LETTRES ARCHÉOLOGIE DE BORDEAUX



H. : 1m20.



H. : 1m20.

Clichés « Service des Antiquités de l'Égypte ».

Le prince Rahotep et la princesse Nofrit. Calcaire peint. Début de la IVe dynastie.

(Musée du Caire).

Pl. XXVI.





H. : 1m10.

Le « Cheikh el Beled ». Bois. Ve dynastie.
(Musée du Caire).

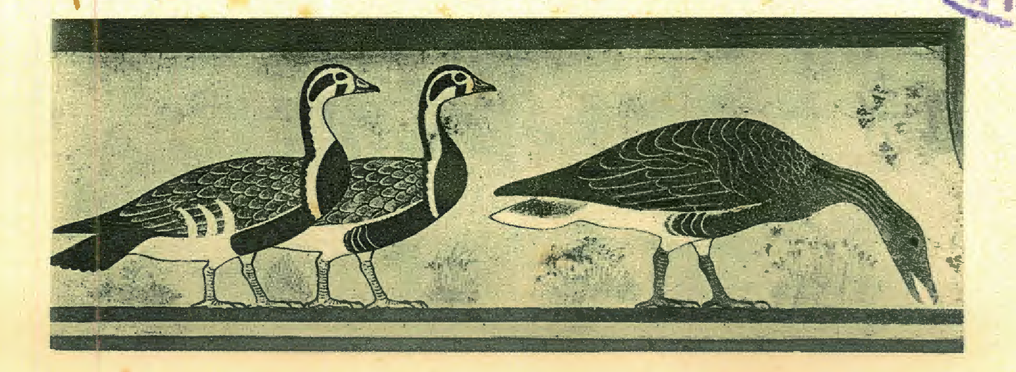
FACULTÉ DES LETTRES
ARCHÉOLOGIE
DE BORDEAUX



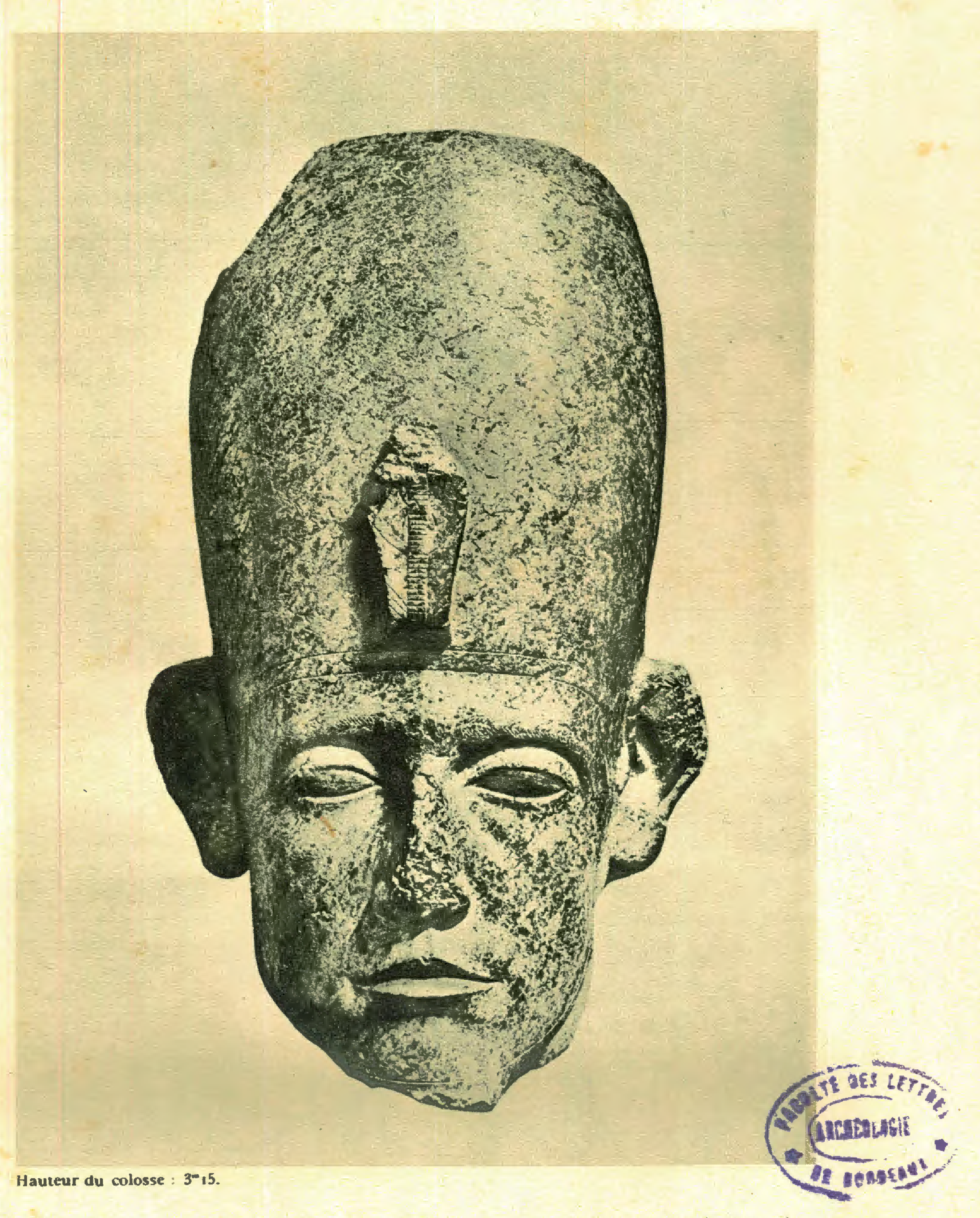
H. : 1m45. *Cliché « Service des Antiquités de l'Égypte ».*

a. Panneaux en bois provenant de la chapelle funéraire de Hesi, à Sakkarah. Fin de la IIIe dynastie.
(Musée du Caire).

FACULTÉ DES LETTRES ARCHÉOLOGIE DE BORDEAUX



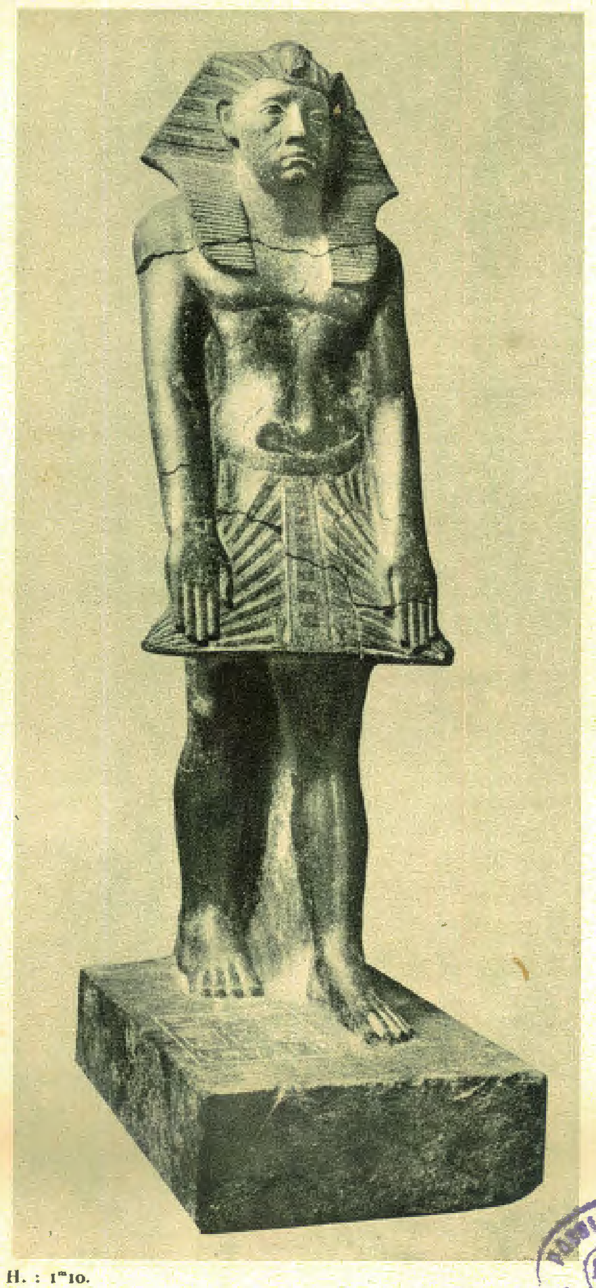
b. Les oies de Meidoum. Peinture sur stuc. Début de la IVe dynastie.
(Musée du Caire).



FACULTÉ DES LETTRES
ARCHÉOLOGIE
DE BORDEAUX

Hauteur du colosse : 3m15.

Tête d'une statue colossale de Sénousrit III, provenant de la cachette de Karnak.
Granit rose. XIIe dynastie.
(Musée du Caire).



H. : 1m10.

FACULTÉ DES LETTRES
ARCHÉOLOGIE
DE BORDEAUX

Statue d'Amenemhât III, provenant de la cachette de Karnak. Granit noir. XIIe dynastie.
(Musée du Caire).



Tête d'un des sphinx trouvés par Mariette dans le temple de Tanis.
Granit noir. XIIe dynastie.
(Musée du Caire).



FACULTÉ DES LETTRES ARCHÉOLOGIE DE BORDEAUX

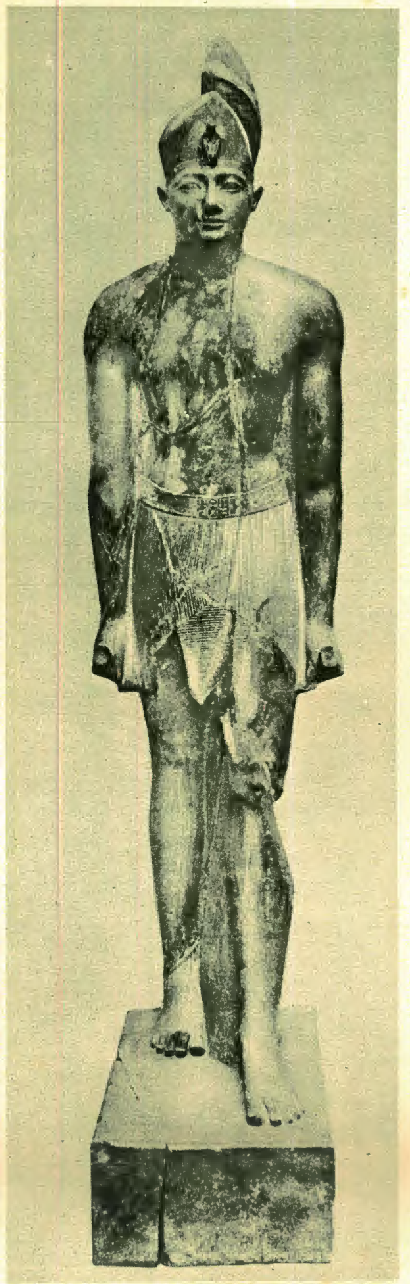
Hauteur de la statue entière : 1m75.

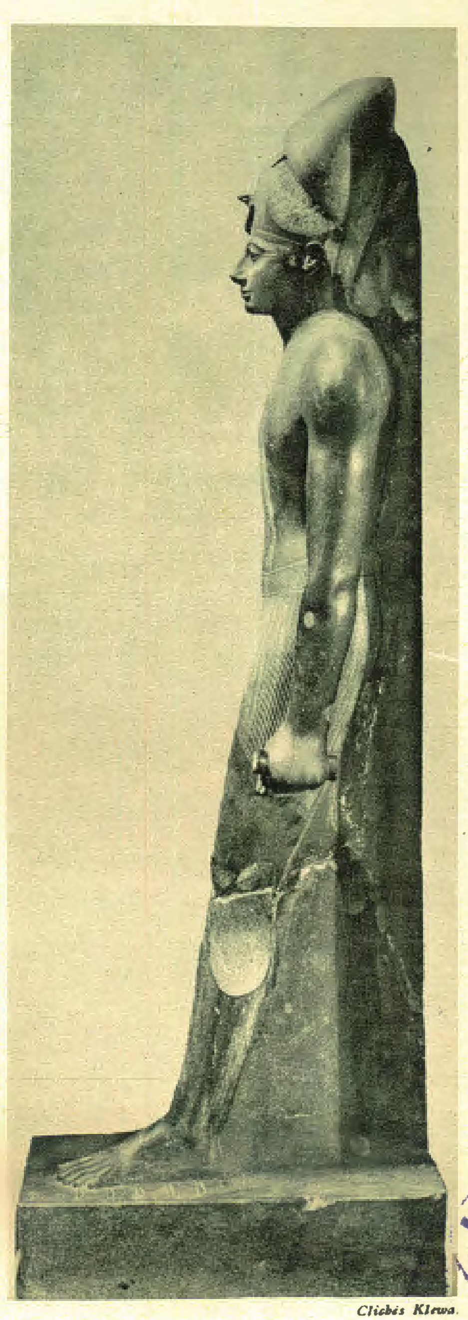
Partie supérieure d'une statue assise du roi Amenemhât III, provenant d'Hawara (Fayoum). Calcaire. XIIe dynastie.
(Musée du Caire).



H. : $0^{m}72$.

Le « chef des prophètes » Amenemhâtankh. Grès. XII[e] dynastie.
(Musée du Louvre).



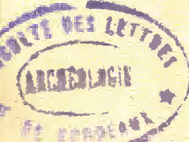



FACULTÉ DES LETTRES
ARCHÉOLOGIE
DE BORDEAUX

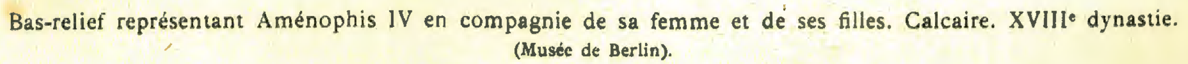
H. : 2m.

Clichés Klewa.

Le roi Thoutmôsis III, foulant aux pieds les Neuf Arcs.
(Statue provenant de la cachette de Karnak). Basalte. XVIIIe dynastie.
(Musée du Caire).



Buste de femme trouvé dans un tombeau de Cheikh abd el Kourna.
Calcaire. XVIII[e] dynastie.
(Musée du Caire).



Bas-relief représentant Aménophis IV en compagnie de sa femme et de ses filles. Calcaire. XVIII[e] dynastie.
(Musée de Berlin).

Pl. XXXVI.



Cliché Grantz, Berlin.

FACULTÉ DES LETTRES
ARCHÉOLOGIE
DE BORDEAUX

Buste de la reine Nofirtiti, femme du roi Aménophis IV.
Calcaire peint. XVIIIe dynastie.
(Musée de Berlin).



H. : o^{m}58.

FACULTÉ DES LETTRES
ARCHÉOLOGIE
DE BORDEAUX

Buste du roi Akhounaton (Aménophis IV). Calcaire. XVIIIe dynastie.
(Musée du Louvre).



H. : 0m64



Cliché Giraudon

Le roi Akhounaton (Aménophis IV) assis (statue ayant fait autrefois partie d'un groupe). Stéatite. XVIIIe dynastie.
(Musée du Louvre).

PL. XXXIX.



H. : 0m50.

SOCIÉTÉ DES LETTRES ARCHÉOLOGIE DE BORDEAUX

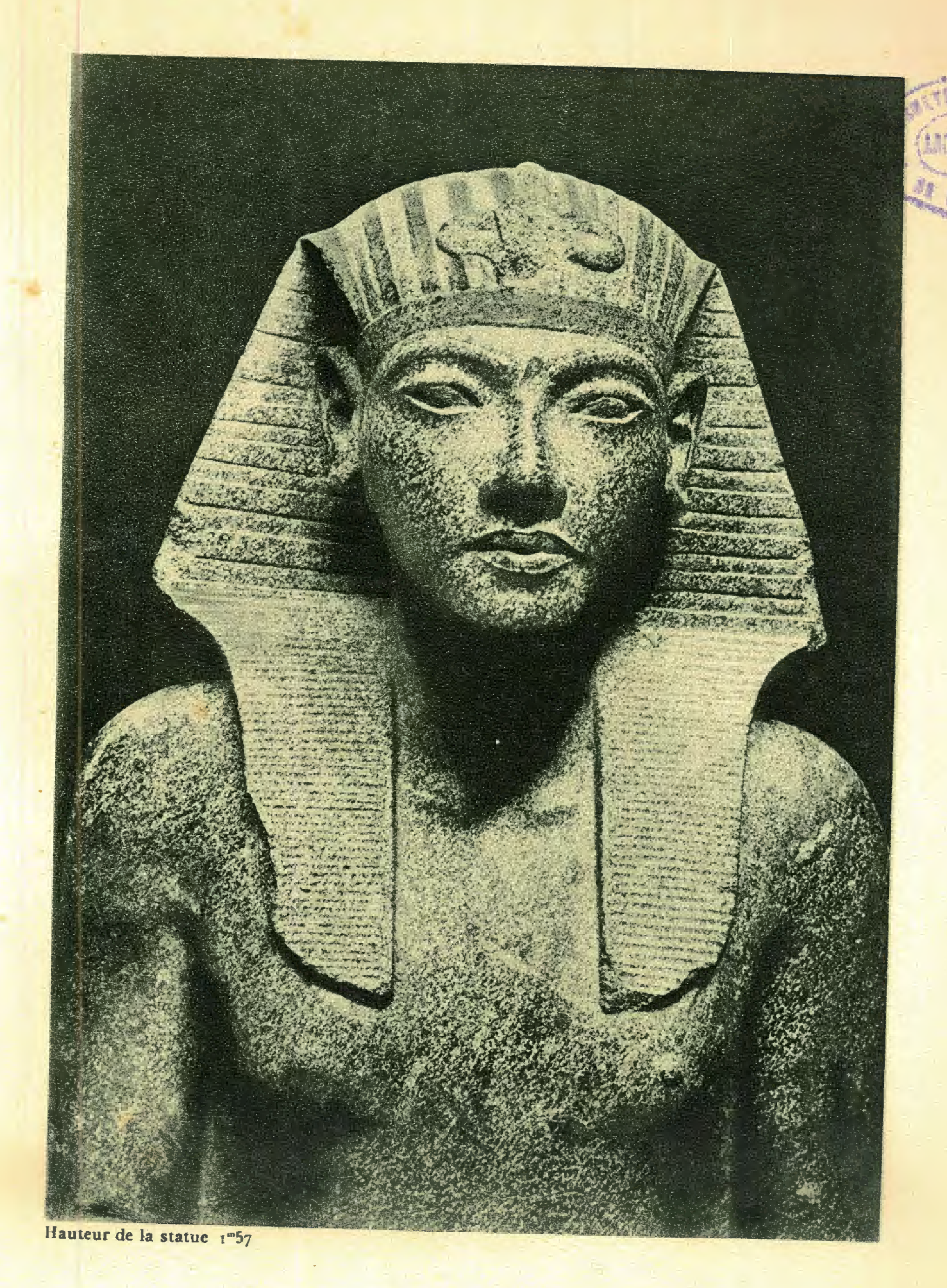
Buste de femme. Pierre calcaire. XVIIIe dynastie.
(Musée de Florence).



H. : 2m20.

Le dieu Amon protégeant le roi Toutankhamon.
Granit noir. XVIIIe dynastie
(Musée du Louvre).

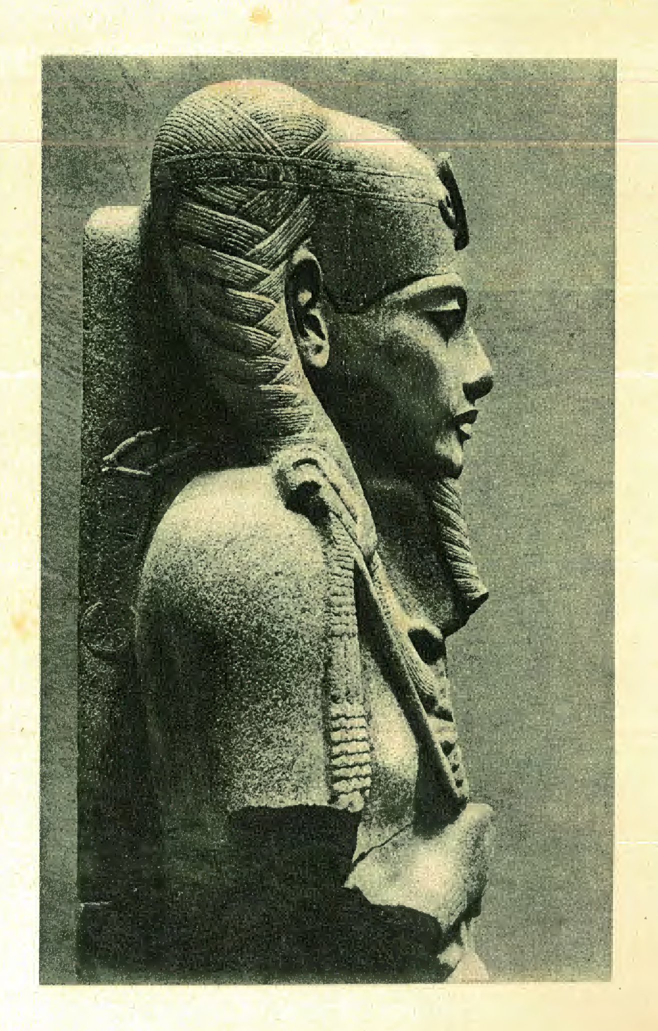
FACULTÉ DES LETTRES
ARCHÉOLOGIE
DE BORDEAUX



Hauteur de la statue 1m57

Tête et torse d'une statue de Toutankhamon
trouvée dans la cachette de Karnak. Granit violacé. XVIIIe dynastie.
(Musée du Caire).





FACULTÉ DES LETTRES DE TOULOUSE ARCHÉOLOGIE

Hauteur de la statue entière : 2m60.

Partie supérieure d'une statue du dieu Khonsou. Granit gris. XVIIIe dynastie

(Musée du Caire).

PL. XLIII.



H. : $0^{m}50$.

Cliché Klewa

ARCHÉOLOGIE

Tête dite « de la reine Tii ». Calcaire. XVIII[e] dynastie.

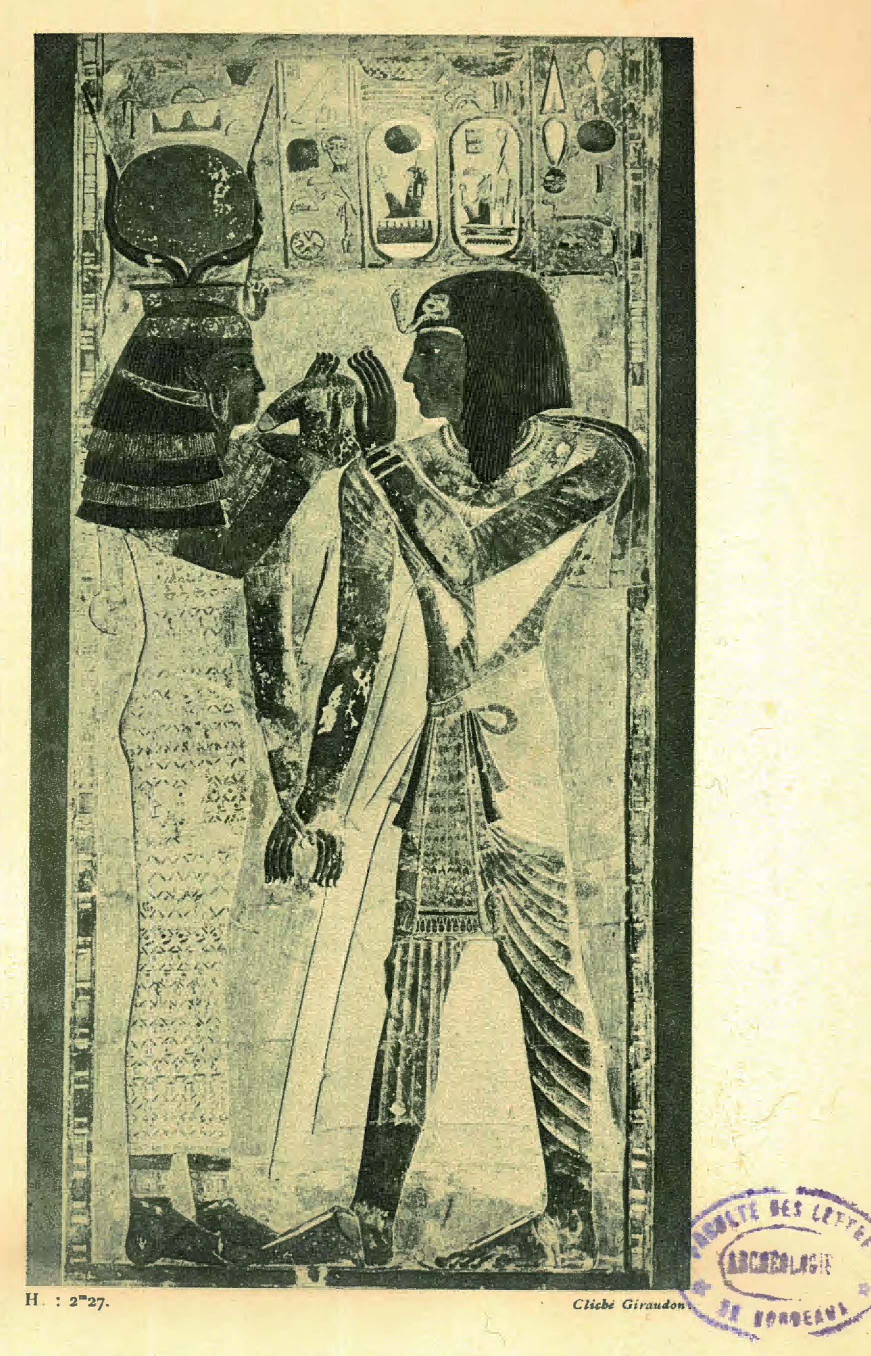
(Musée du Caire).



H. : $0^{m}77$.

Tête d'une statue du roi Horemheb. Granit. XVIII[e] dynastie.
(Musée du Caire).

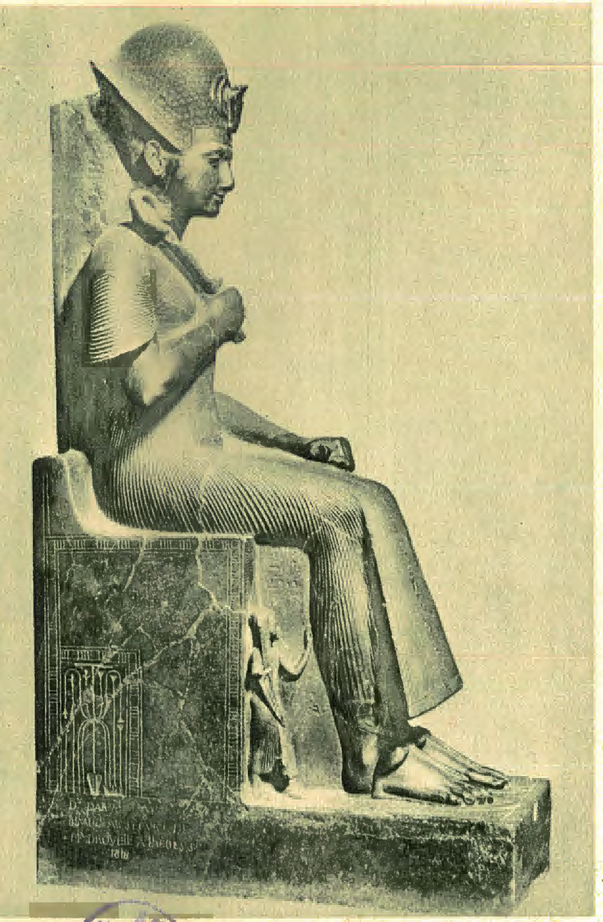
FACULTÉ DES LETTRES
ARCHÉOLOGIE
DE BORDEAUX



H. : 2m27. *Cliché Giraudon*

FACULTÉ DES LETTRES
ARCHÉOLOGIE
DE BORDEAUX

Le roi Séti Ier et la déesse Hathor. Bas-relief en calcaire peint, provenant du tombeau de Séti Ier, à Thèbes. XIXe dynastie.
(Musée du Louvre).





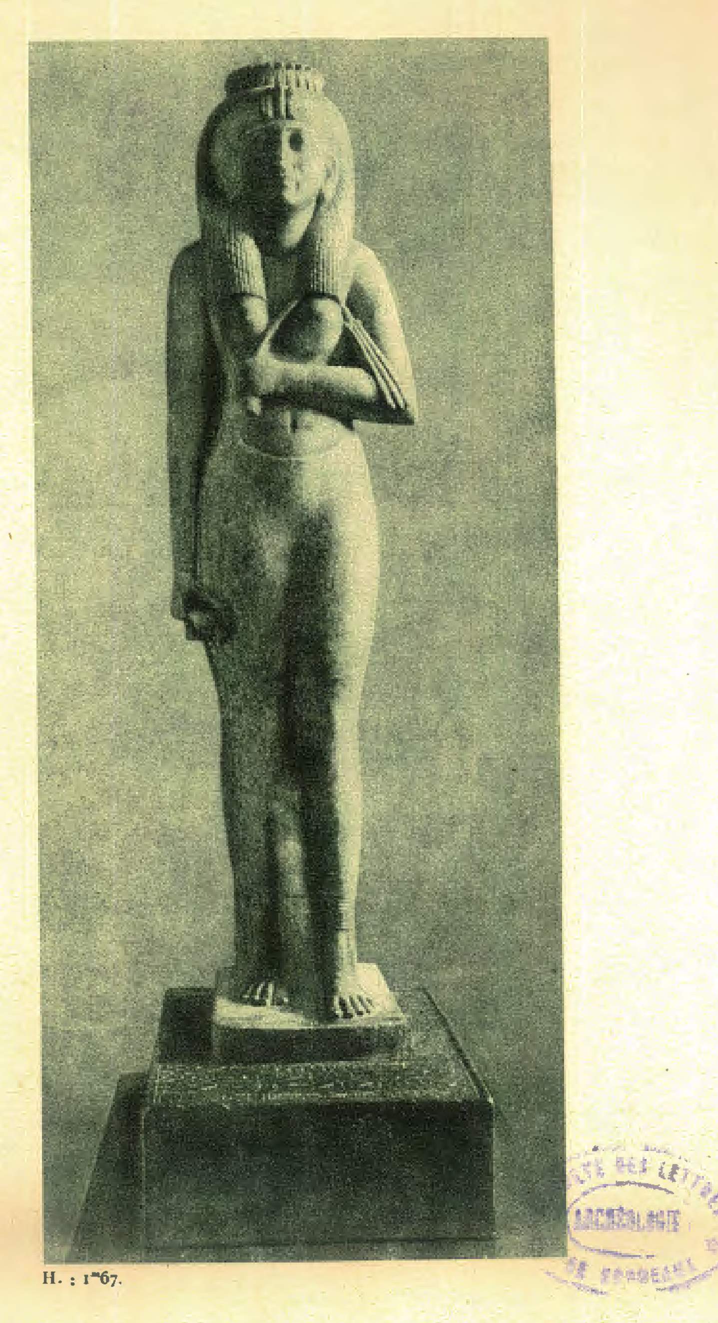
H. : 1m94.

Cliché Giraudon.

Statue du roi Ramsès II. Granit noir. XIXe dynastie.

(Musée de Turin).

FACULTÉ DES ... ARCHÉOLOGIE DE BORDEAUX

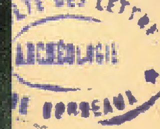


H. : 1m67.

FACULTÉ DES LETTRES
ARCHÉOLOGIE
DE BORDEAUX

La reine Améniritis. Albâtre. XXVe dynastie.
(Musée du Caire).

H. : 1m48. *Cliché Giraudon.*



Le haut fonctionnaire Nekhthorheb. Grès. Époque sébennytique.
(Musée du Louvre).

A



H. : 0m135. *Cliché Giraudon.*

Tête de vieillard. Granit gris.
Époque néo-memphite.
(Musée du Louvre).

B



H. : 0m22. *Cliché Giraudon.*

Tête d'une statue du roi Psamitik III.
Granit. XXVIe dynastie.
(Musée du Louvre).

C



H. : 0m18. *Cliché Giraudon.*

Tête royale en schiste. Époque néo-memphite.
(Musée de Turin).





L. : $2^{m}25$; h. : $2^{m}20$.



La déesse-vache Hathor et le roi Aménophis II. Groupe découvert à Déir-el-Bahri. Grès. XVIIIe dynastie.

(Musée du Caire).



H. : 1^{m}. *Cliché « Archives photographiques d'art et d'histoire ».*

FACULTÉ DES LETTRES ARCHÉOLOGIE DE BORDEAUX

Chien-loup. Pierre calcaire. IIe époque thébaine (?).
(Musée du Louvre).



FACULTÉ DES LETTRES
ARCHÉOLOGIE
DE BORDEAUX

H. : $0^{m}34$. *Cliché Giraudon.*

Toui, supérieure des Pallacides d'Amon. Bois. IIe époque thébaine.

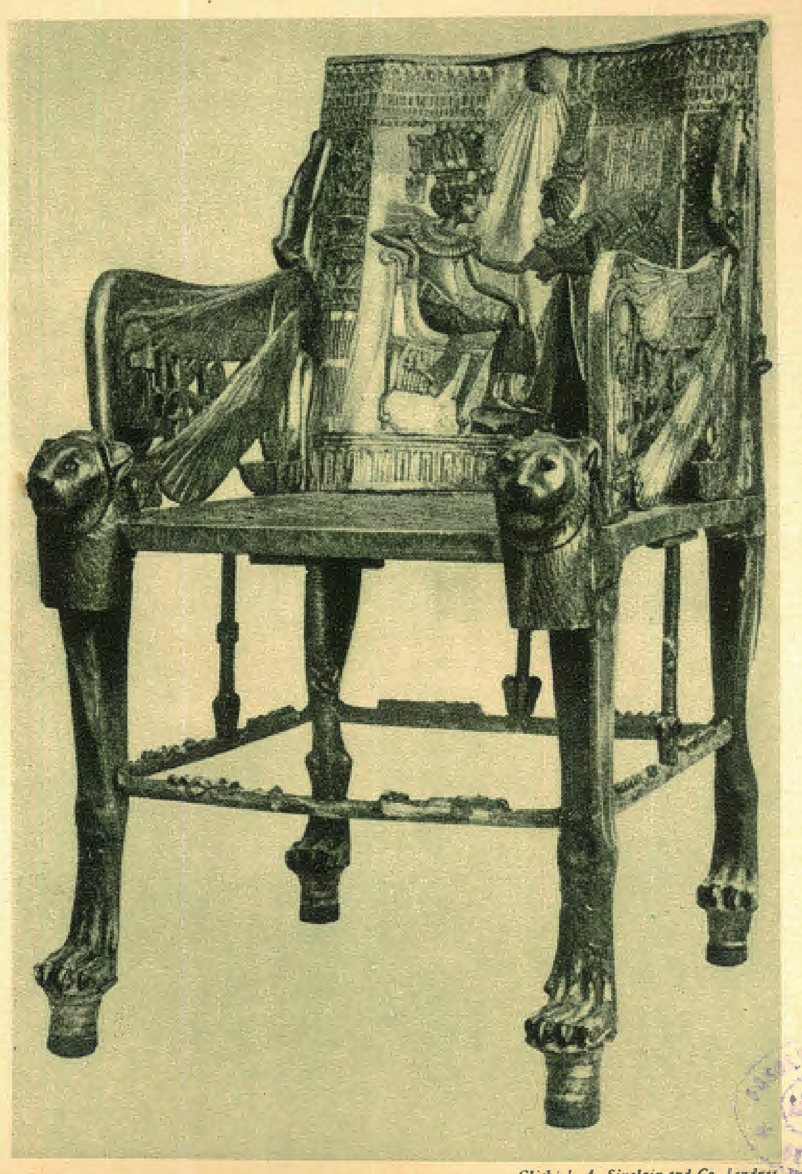
(Musée du Louvre).



H. : 0m41.

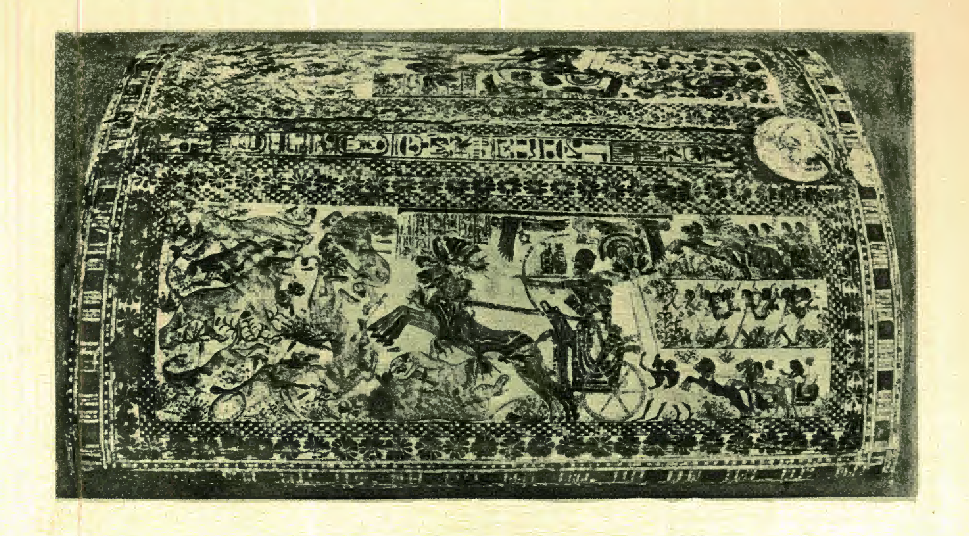
Coffret trouvé dans la tombe de Yuaa et Thuiu,
beaux-parents du roi Aménophis III. Bois doré et incrusté. XVIIIe dynastie.
(Musée du Caire).

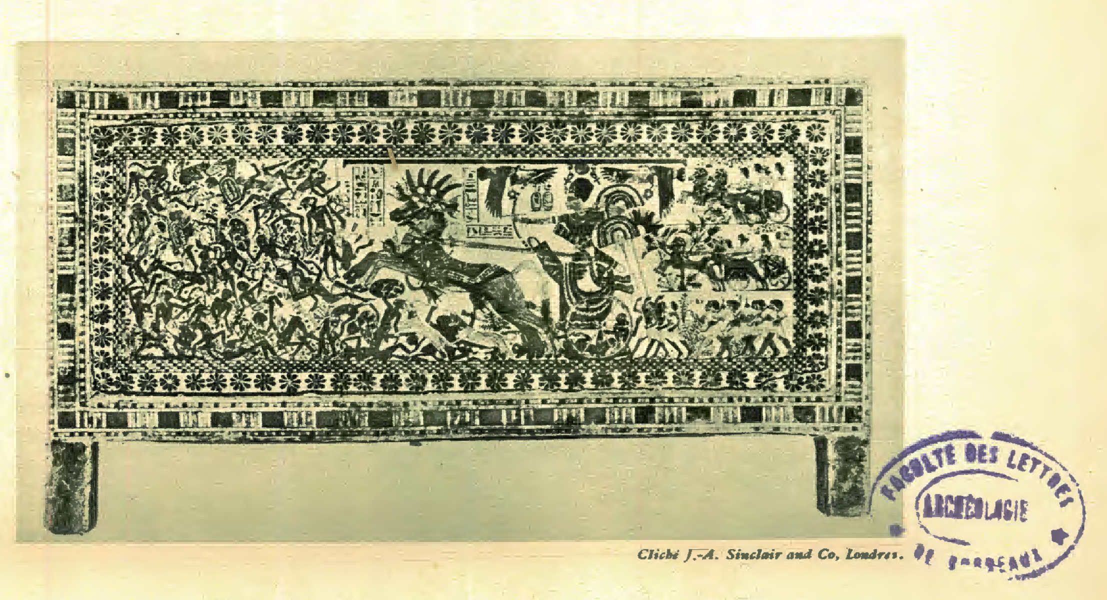
FACULTÉ DES LETTRES ARCHÉOLOGIE STRASBOURG



Cliché J.-A. Sinclair and Co, Londres.

Trône trouvé dans la tombe du roi Toutankhamon, à Thèbes.
Bois plaqué d'or et incrusté de faïences polychromes. XVIIIe dynastie.
(Musée du Caire).



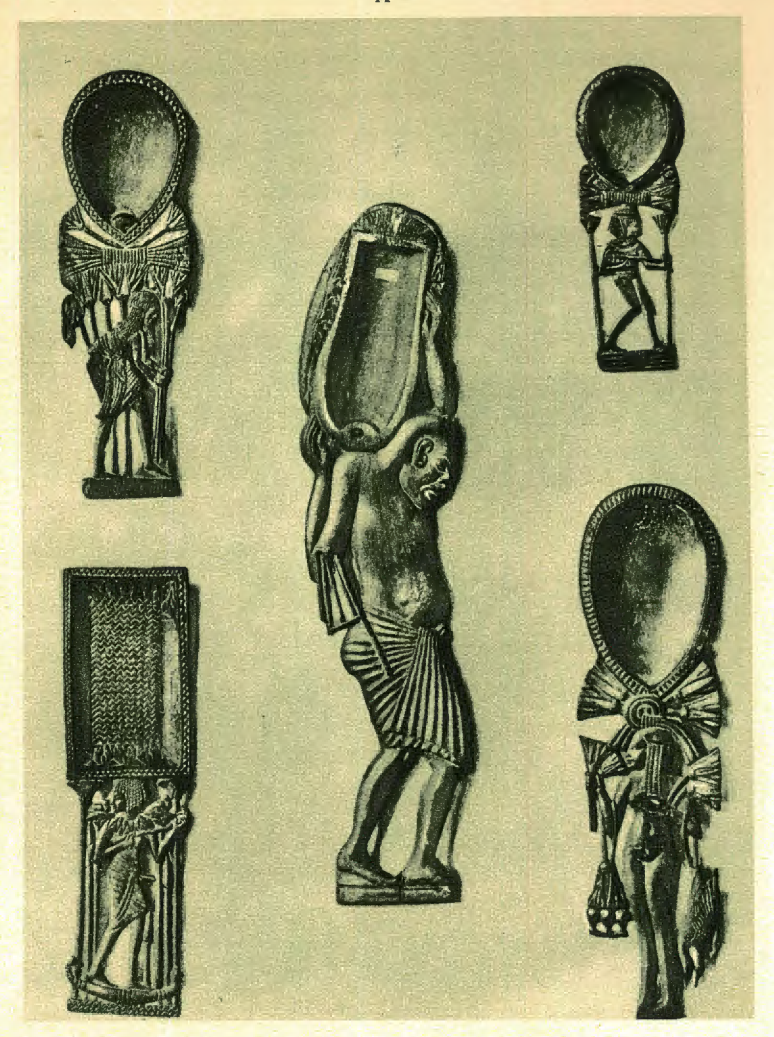


Cliché J.-A. Sinclair and Co, Londres.

FACULTÉ DES LETTRES ARCHÉOLOGIE DE BORDEAUX

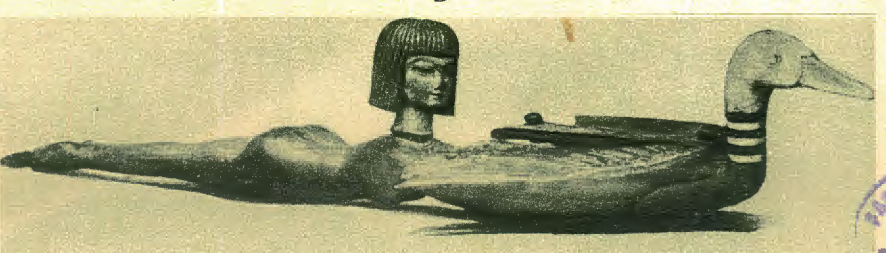
Deux des panneaux d'un coffret en bois peint
trouvé dans la tombe du roi Toutankhamon, à Thèbes. XVIIIe dynastie.
(Musée du Caire).

A





B

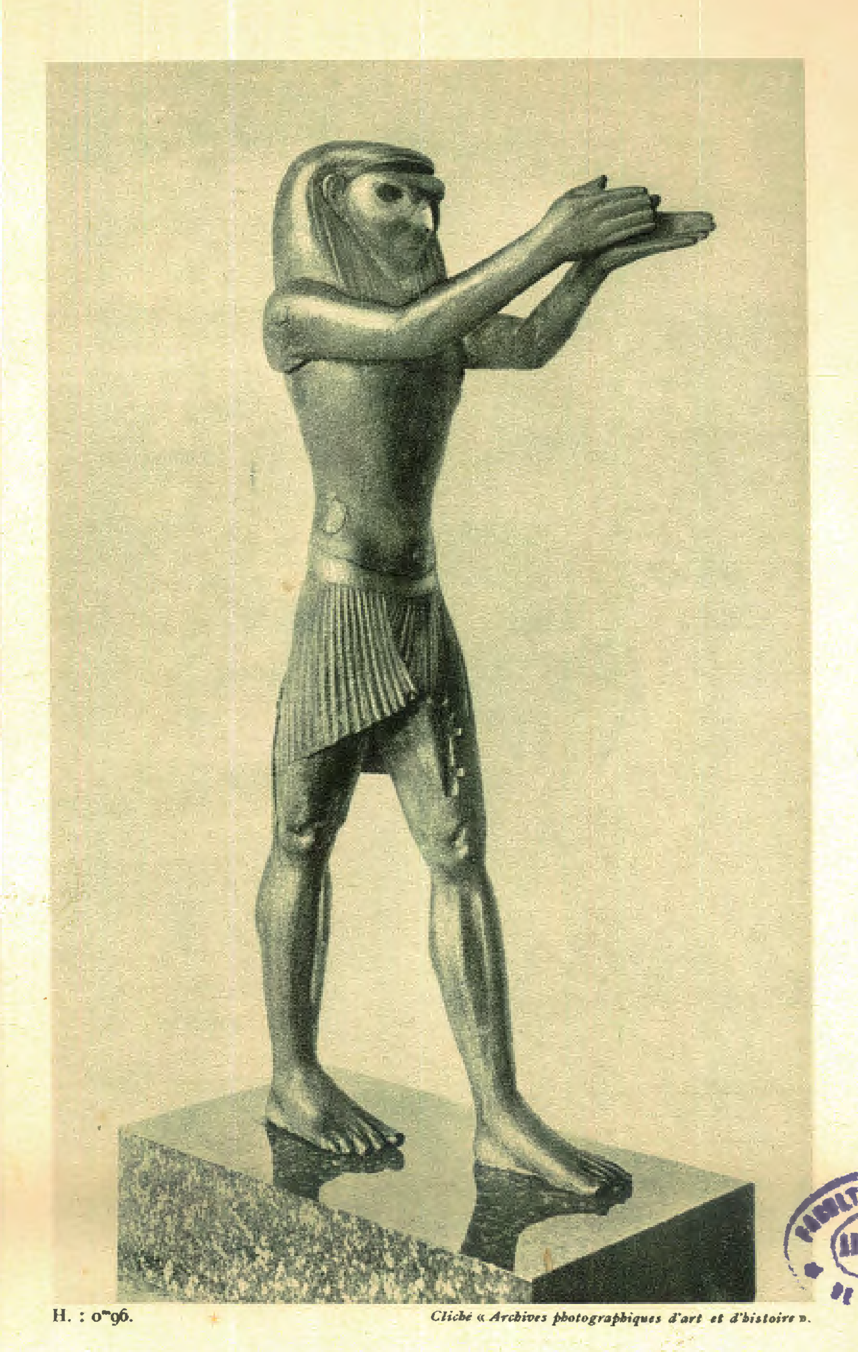


Clichés « Archives photographiques d'art et d'histoire ».

FACULTÉ DES LETTRES
ARCHÉOLOGIE
BORDEAUX

a. Cuillers à parfums en bois. II[e] époque thébaine. (Musée du Louvre).

b. Cuiller à parfums, du type dit « à la nageuse ». Bois et ivoire. II[e] époque thébaine. (Musée du Louvre).



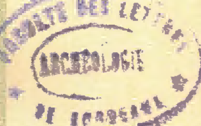
H. : 0m96. *Cliché « Archives photographiques d'art et d'histoire ».*

Le dieu Horus hiéracocéphale versant l'eau de la libation.
Bronze. Époque néo-memphite.
(Musée du Louvre).

FACULTÉ DES LETTRES ARCHÉOLOGIE DE BORDEAUX

H. : $0^{m}60$.

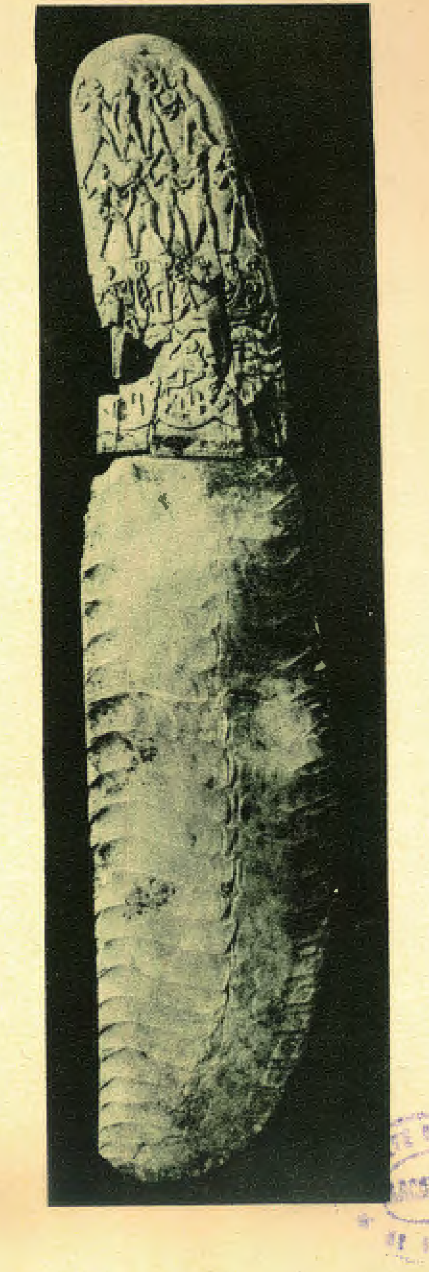
Cliché Giraudon.



La reine Karomama. Bronze incrusté d'or. Époque bubastite.

(Musée du Louvre).





L. : 0m28.

Couteau de silex à manche d'ivoire trouvé à Gebel el 'Araḳ (Haute-Égypte).
Époque prédynastique.
(Musée du Louvre).

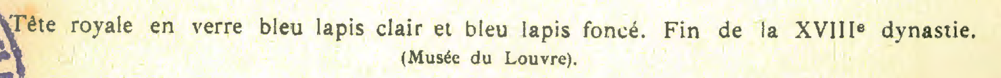
... des Lettres ... Archéologie ... de Bordeaux





H. : $0^{m}087$.

Cliché « Archives photographiques d'art et d'histoire ».

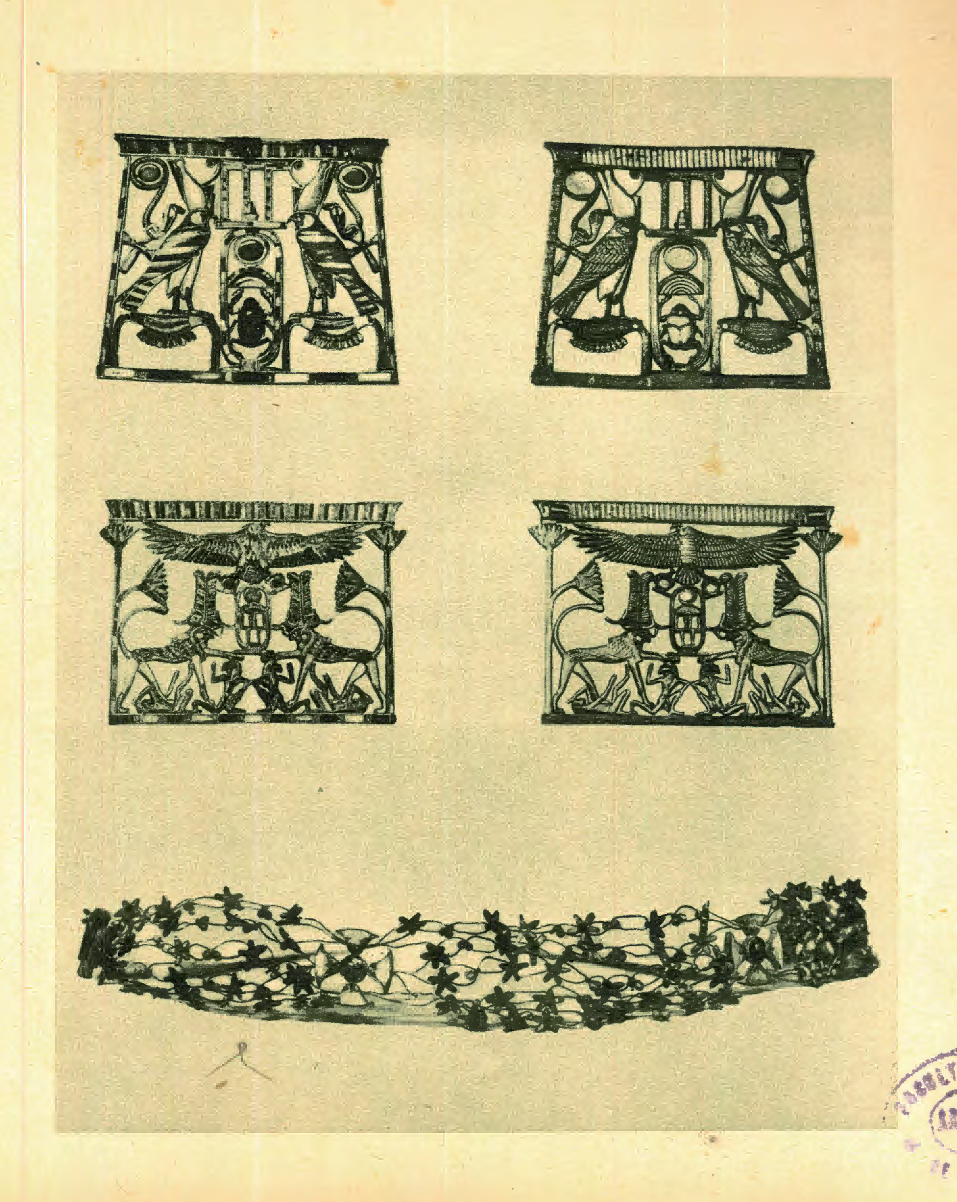


Tête royale en verre bleu lapis clair et bleu lapis foncé. Fin de la XVIII[e] dynastie.

(Musée du Louvre).

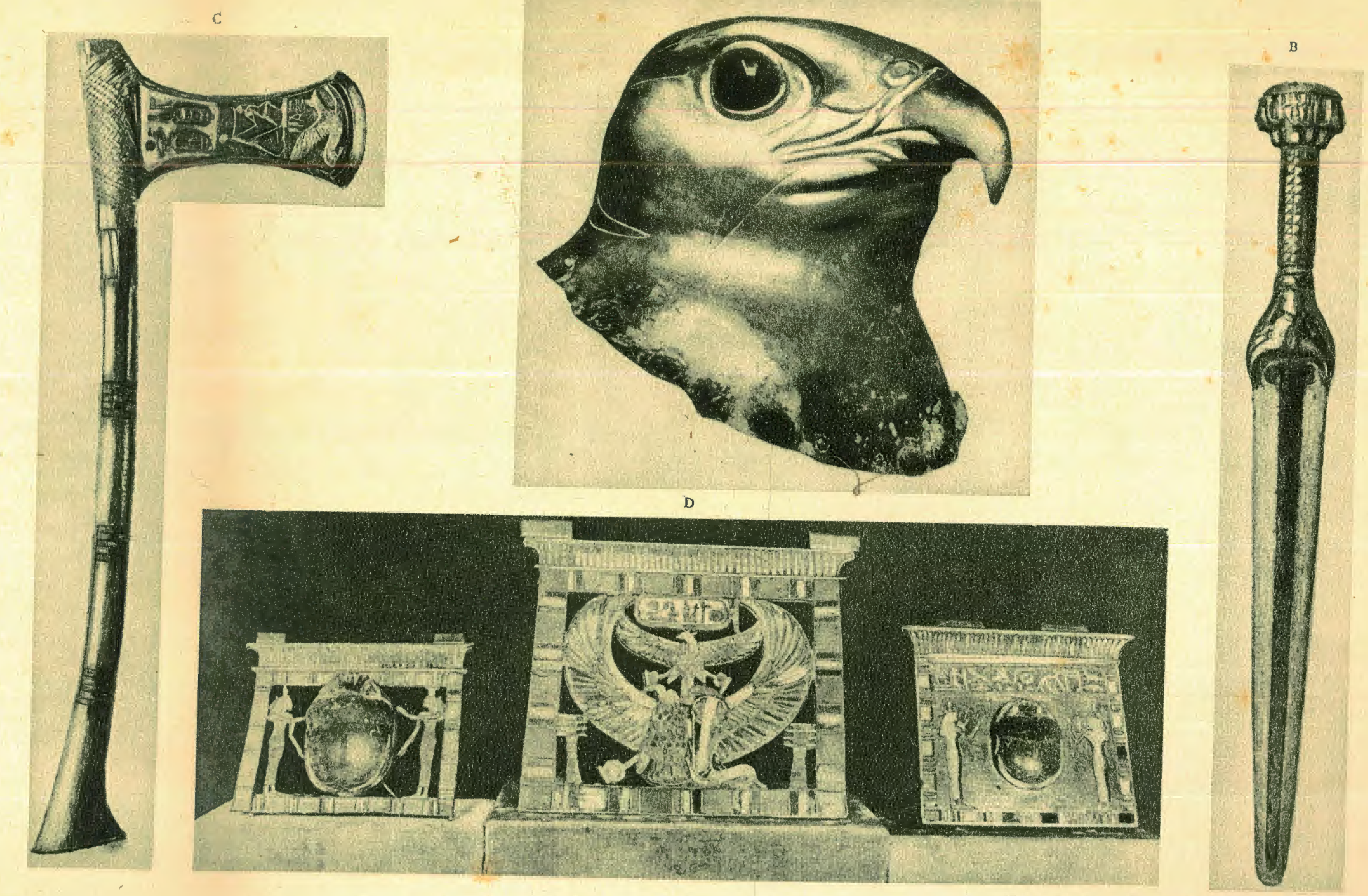
FACULTÉ DES LETTRES
ARCHÉOLOGIE

Pl. LXI



FACULTÉ DES LETTRES ARCHÉOLOGIE DE BORDEAUX

a. Pectoral de Sénousrit II. Or et pierres cloisonnées.
b. Pectoral de Sénousrit III. Or et pierres cloisonnées.
c. Couronne de la princesse Khnoumit. Or et pierres précieuses.
XII[e] dynastie.
(Musée du Caire).



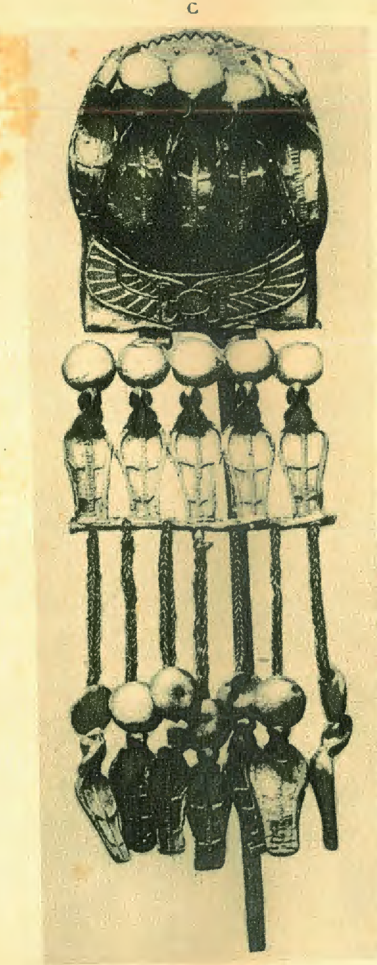
Clichés « Archives photographiques d'art et d'histoire ».

FACULTÉ DES LETTRES

a. Tête de faucon en or et obsidienne, trouvée à Hiérakonpolis. VI[e] (ou XII[e] ?) dynastie. (Musée du Caire).
b-c. Poignard et hache du roi Ahmôsis (trésor de la reine Aahhotep). Commencement du Nouvel Empire. (Musée du Caire)
d. Pectoraux provenant du Sérapeum. Or et pâtes cloisonnées. XIX[e] dynastie. (Musée du Louvre).

Pl. LXIII.

C



L. : 0m160.

A



H. : 0m175.

B



L. : 0m135.

a. Vase à la chèvre (trésor de Zagazig). Argent et or. XIXe dynastie. (Musée du Caire)

b. Boucle d'oreille du roi Séti II. Or. XIXe dynastie. (Musée du Caire).

c. Boucle d'oreille du roi Ramsès XII. Or. XXe dynastie. (Musée du Caire).

Pl. LXIV.